

ASUN BERNÁRDEZ

DON QUIJOTE, EL LECTOR POR EXCELENCIA

(LECTORES Y LECTURA COMO ESTRATEGIAS
DE COMUNICACIÓN)



fenice textos

HUERGA & FIERRO
e d i t o r e s

ASUN BERNÁRDEZ

DON QUIJOTE, EL LECTOR POR EXCELENCIA

(Lectores y lectura como estrategias
de comunicación)

fenice textos

HUERGA & FIERRO editores
2000

PRÓLOGO

Diseño de Colección: A. J. Huerga en
colaboración con Luis Arencibia.

Primera edición: febrero 2000

Portada realizada a partir de un detalle de una pintura de Zurbarán

© Foto de la autora: Carlos Angilica

© Asunción Bernárdez Rodal
Derechos exclusivos en castellano
reservados para todo el mundo

© 2000: Huerga y Fierro editores, S.L.
C/ Murcia, 24 - bajo
28045 Madrid
Telf.: 91/467 63 61
Fax: 91/467 63 99

I.S.B.N.: 84-8374-167-9
Depósito Legal: M-4349-2000
Impreso en Tecnología Gráfica, S.L.
Impreso en España / Printed and made in Spain

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la
cubierta, puede ser reproducida, almacenada o transmitida
en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico,
químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia,
sin permiso previo de la editorial.

*Esta obra recibió una Ayuda a la Creación Literaria
del Ministerio de Cultura en el año 1994.*

Un texto no es nunca sólo él mismo. Un texto es un entramado de voces, un entretejido de hilos que guían nuestra memoria, y su riqueza se cifra en su capacidad para provocar en nosotros una serie de ecos, de sendas por las que transitar hacia otras lecturas, hacia otros pensamientos, hacia sentimientos que otros textos alguna vez suscitaron. Mientras leía con gran placer el texto de Asun Bernárdez, cuyo título mismo es ya una cita, es decir una lectura de alguien como Jauss, recientemente desaparecido, uno de los grandes representantes de la Escuela de Constanza y de la Estética de la Recepción, y responsable por tanto de situar al lector en el centro de los análisis textuales, pensé que estaba ante un libro capaz de estimular toda esa memoria sin la que toda lectura no tiene sentido. Recordé súbitamente, por ejemplo, un capítulo de Michel de Certeau ("Lire") donde se puede leer: "Los lectores son viajeros; circulan sobre tierras ajenas, nómadas que cazan furtivamente en campos que no han escrito". Pensé desde el mismo título en aquél casi aforismo de Lotman: "el texto constituye a su público a imagen y semejanza". La exquisita cautela con la que la autora afronta la historia de la lectura del Quijote me hizo evocar a Barthes, quien gustaba definir la lectura como "práctica clandestina", y me hizo pensar también que no era una casualidad que mis Grandes Autores se hubieran ocupado en algún momento de sus vidas de la figura de Don Quijote: Greimas, Bajtin, Lotman, Weinrich...

En la introducción Bernárdez menciona inevitablemente a Borges, y enseguida recordé una reciente conferencia de Eco "Tra la Mancha e Babel" en la que relacionó la biblioteca de Don Quijote, un lugar del que se sale para enfrentarse con el mundo, con la de Babel ideada por Borges 350 años después de la historia cervantina, una biblioteca de la que no se puede salir, pero que nos permite deambular de un libro a otro libro, de un espacio textual a otro, pero formando todos una misma cosa, una misma realidad que nos permite tránsitos infinitos. En el texto de la conferencia Eco decía: "El verdadero héroe de la Biblioteca de Babel no es la Biblioteca misma, sino el lector, nuevo Don Quijote, móvil, aventurero, incansablemente inventivo, alquímicamente combinatorio, capaz de dominar los molinos de viento..."

*Está implícito en este libro la asunción de toda la teoría de la lectura según la cual el lector asume actitudes proposicionales respecto al texto (cree, desea, espera, piensa...) acerca de cómo serán las cosas y en qué sentido toma partido por otro tema central en la teoría y análisis textual el tema pasional. Creo no equivocarme si afirmo que también ella piensa que la pasión predominante del lector es la espera, como ha sostenido así mismo Isabella Pezzini (*Le passioni del lettore*, 1998).*

Hace muchos, muchos años con gran perspicacia Castellet habló de "la hora del lector", ahora con este ensayo de Asun Bernárdez, exento de toda pedantería ad usum, con tanto saber incorporado, se puede confirmar el interés por una teoría, la de la lectura, fundamental en los estudios de comunicación cualesquiera fueren, porque la construcción del sentido y por lo tanto de todo el entramado significativo en el que nos movemos, pasa por definir al lector como activo y fundamental en la relación comunicativa.

Jorge Lozano

DON QUIJOTE, EL LECTOR POR EXCELENCIA

(Lectores y lectura como estrategias
de comunicación)

Escribir sobre el tema de la lectura está de moda. Pero en el estudios humanísticos la moda no es sólo una apuesta temporal que sabemos efímera, sometida al "presente vencedor" que decía Barthes, sino que puede implicar todo un cambio epistemológico que, como en este caso, habiendo comenzado en los años setenta, no ha finalizado todavía. La crítica práctica de textos en concreto y la teoría literaria en general no ha dejado de verse alterada por una serie de nuevos modelos de comprensión del mundo literario, que tienen que ver con el hecho de que las sociedades industrializadas han sido profundamente conmocionadas durante el último siglo por la denominada revolución comunicativa que ha afectado el modo de concebir la ciencia, las relaciones sociales y las artes en general. Nos referimos a lo que Lyotard definió como la "Crisis de los grandes relatos" que ha modificado el antiguo status del saber que suponía una supremacía del discurso científico sobre el literario. La circulación masiva del conocimiento tiene como consecuencia que ese conocimiento, antes sacralizado, se convierta ahora en mercancía. Al romperse la antigua asociación entre el saber, el espíritu y la persona, se les concede el mismo estatuto ontológico a todos los textos de la humanidad (incluidos los literarios) como fuente de conocimiento. Pero si todos los textos mediatizan el mundo para hacerlo significar, enseguida surge la pregunta ¿dónde se encuentra la solución al problema de la significación, que corre siempre el peligro de encorsetarse en sistemas que se

acaban quedando cortos o que pueden derivar en unas conclusiones críticas que acabamos sintiendo como gratuitas o sin sentido? Los pensadores actuales han contestado con un elemento común dentro de la disparidad de tendencias: la significación recae ya no en el autor ni en el texto, sino en el lector (llámese “receptor”, “destinatario”, etcétera). De ahí que la ficción sea utilizada como una propuesta cognitiva e interpretativa del mundo. La metáfora más lúcida para el pensamiento contemporáneo tal vez sea la de Tlön creada por Borges, en la que las representaciones de la realidad, los sistemas elaborados por el ser humano son imaginarios. Es éste el punto que nos acerca de nuevo a la obra Cervantina. También Cervantes vivió y sintió un período en el que el estatuto del saber se vio profundamente alterado, y no sólo por la difusión masiva de los libros impresos, sino por una nueva concepción del saber y una nueva relación del ser humano con la naturaleza y puso en marcha (si bien no podemos decir que crea) la metáfora de la locura por hablar de la lectura en la literatura de ficción.

Sé que escribir sobre Cervantes es sumergirse en el mar de la abundancia y del olvido, y sin embargo, mi intención es modesta y pretenciosa a la vez. Modesta, porque considero que los libros clásicos, aquellos que perduran a través del tiempo, son lugares de encuentro, plazas públicas por las que todos podemos transitar sin tener que justificar el encontrarnos allí; un lugar donde encontrarnos con nosotros mismos y con los demás, donde aprender a interpretar el mundo y relacionarse con él. Si una obra de arte consigue esto, la llamamos “clásica”. Por eso Cervantes, atreviéndose con modestia a la osadía de leer un clásico.

El tema de la lectura es amplio, tan amplio como la propia curiosidad, como la pasión por conocer qué sucede cuando leemos, cuando interpretamos el mundo tan diverso que continuamente pasa a través de nosotros: qué universos lo configuran o qué destellos lo encienden. Porque el enfrentamiento con el mundo es siempre un ejercicio de interpretación, y en ella están representados el presente y la

proyección del pasado, tal como dijo George Steiner “En ausencia de la interpretación, en sentido múltiple y sin embargo aceptado del término, no habría cultura; sólo un silencio sin eco a nuestras espaldas”¹. Me permito entonces el tomar un texto clásico, el más trabajado dentro de la literatura española sabiendo que, cuando sentimos tan nuestra, tan de cada uno una obra de creación como *Don Quijote* la crítica se puede convertir en dolorosa, no sólo para el que la hace sino para el que lee que puede no estar de acuerdo, estarlo a medias o quizá más exageradamente considerar un sacrilegio la crítica de los demás. A eso me enfrento con humildad, consciente de la parcialidad y la limitación de poseer una sola mirada, pero sin complejos, considerando el ejercicio crítico e interpretativo como la actitud más humana y en todo caso inevitable, porque como supo ver Paul Ricoeur: “Allí donde un hombre sueña, profetiza o poetiza, otro se levanta para interpretar. La interpretación pertenece orgánicamente al pensamiento simbólico y a su doble sentido”².

Por último, quiero señalar que el título de este libro es en realidad una mención de Jaus a Don Quijote que me cautivó desde su primera lectura. Al fin y al cabo, como dice Umberto Eco, «todos los libros hablan de otros libros», o lo que es lo mismo, antes de cualquier escritura debemos ser una suerte de lectores enajenados en las obras de los demás.

NOTAS

¹ George Steiner, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, pág. 48

² Paul Ricoeur, *De l'interprétation, essai sur Freud*, París, Seuil, 1965. Cit. en pág. 27. Hay traducción española en Siglo XXI, *Freud una interpretación de la cultura*.

*LA HORA DEL LECTOR*¹

Cuenta Rabelais en el quinto libro de *Gargantúa y Pantagruel* que la sacerdotisa Bacbuc ofreció a unos peregrinos un vaso de agua y que cada uno de ellos encontró allí el sabor de su bebida favorita. El hecho de la falta de consenso interpretativo ante lo que el mundo natural ofrece como evidencia, (por no hablar de formas de comunicación más complejas), aunque parezca una preocupación típicamente contemporánea, es un problema que ha preocupado siempre². Hablamos de lectura como una destreza humana demasiado evidente, y enseguida nos damos cuenta de lo gastado del término, de lo trivial y frívolo que puede sonar a nuestros oídos. ¿Lectura como descodificación?, ¿lectura como interpretación?, ¿como sistema crítico, interpretación literaria, alfabetización social, índice cultural...? Porque la lectura no es sólo una técnica que llegamos a desarrollar gracias al aprendizaje, sino que es también sinónimo de interpretación, esa vaga actividad de los seres humanos que hace que el mundo sea lo suficientemente uniforme como para poder socializarnos en comunidades a partir de apreciaciones individuales y calidoscópicas de la misma. Lo que ocurre es que en la lectura han coincidido todos los problemas que afectan a la significación, a la polivalencia del lenguaje, los sobreentendidos, la explicación de la narratividad, la sociología del conocimiento, la filosofía, etcétera. Pero mis intereses son a la fuerza más modestos que todo esto. Me conformo con participar mínimamente de una reflexión de nuestro tiempo, ocupada y preocupada por

descifrar los enigmas de la denominada sociedad “de la información y la comunicación”, donde los individuos recibimos mensajes que no responden a un contacto directo con el medio y los acontecimientos, y donde tenemos que hacer una puesta a punto de una serie de mecanismos lectores muy complejos que están en la encrucijada formada por la mente del individuo y su situación en el mundo.

La lectura es un sistema de prácticas difusas, que se llevan a cabo entre lo individual y lo ético, y que por lo tanto, se encarnan en un espacio social y temporal determinado. Históricamente la lectura surgió como anomalía dentro de una cultura eminentemente oral, y sin duda, pocos inventos humanos han sido tan trascendentes como la invención de la escritura, ya que permitió el almacenamiento y la transmisión del conocimiento, convirtiéndose en uno de los factores de socialización más importantes a lo largo de la historia. La escritura hizo que se fijaran elementos de la cultura que van desde el conocimiento científico de los pueblos a los elementos literarios, mitológicos, etcétera, transformado sustancialmente el modo de relacionarnos con el conocimiento.

El desarrollo de la escritura y por lo tanto de la lectura, estuvo estrechamente unido al mundo comercial y religioso como factor de ordenación de lo social (no en vano Dios escribió para Moisés las tablas de la ley), y la desacralización progresiva de las mismas ha estado vinculada al desarrollo de la literatura, actividad que ha contribuido de forma definitiva a la formación del concepto de lo individual propio de la cultura burguesa moderna. La lectura como práctica ha ido variando sustancialmente a lo largo de la historia. En la antigüedad clásica Homero era leído como una enciclopedia del conocimiento que se estudiaba de memoria. A fines del siglo V entra en crisis el uso de la poesía como depositaria del saber porque la nueva utilización del sistema de escritura permitía almacenar la sabiduría tradicional de una manera mucho más sistemática. Por otra parte, esto permitió el comienzo de una división y especialización de los

géneros de escritura y el nacimiento de la literatura como tal: la consideración de la poesía como fruto de la inspiración surgió precisamente en ese período en que se pudo liberar de la función de memoria colectiva. Este proceso estuvo estrechamente vinculado al desarrollo de la teoría platónica, que consideraba el discurso como una entidad al margen del principio de verdad, en el sentido que es una entidad doble, verdadera y falsa. Dice Sócrates en el *Crátilo*: “Tu sabes que el discurso manifiesta la ‘totalidad’ y que se mueve alrededor y no deja de hacer girar; y que es doble, verdadero y falso” (408 c). En esta actitud ante el discurso se evidencia la crisis del siglo V cuando surge una cultura que abandona las formas de oralidad tradicionales. En las obras platónicas se deja entrever una auténtica desconfianza ante la escritura. Por ejemplo, cuando en *Fedro* cuenta el mito sobre la invención de la escritura describiéndola como el fruto de una carencia, como pérdida de memoria, o en *Protágoras* cuando aparece la idea del libro como un instrumento que impide el diálogo, la vía principal para que el ser humano alcance el conocimiento. La escritura y por lo tanto la lectura como depositarias del saber colectivo, nacen por lo tanto con una gran desconfianza, rodeadas de sospecha por parte de los pensadores del momento que creían que los seres humanos, perdían con el uso de la escritura una de las facultades más propias del ser humano: la memoria.

Sabemos, por otra parte, que la práctica lectora ha variado considerablemente a lo largo del tiempo. Por ejemplo, en la baja latinidad —época de una gran producción literaria—, la lectura de textos en voz alta era tan importante dentro de las diversiones públicas, que en las grandes casas nobles existía lo que se denominaba “*trichinia*” o “*auditoria*”: espacios concretos destinados a la lectura. La producción literaria y el interés por la literatura fue de tal efervescencia en la época, que desde el mandato de Adriano hubo lugares públicos destinados única y exclusivamente a la lectura de textos literarios. Tanto fue así que escritores satíricos como Juvenal, Horacio y Marcial aprovecharon para burlarse de ese furor

por la lectura en voz alta, en una sociedad que disfrutaba de ella de una forma lúdica, sólo como un medio de diversión. Pero además, podemos decir sin lugar a dudas que éste era un modo de “edición” literaria, dentro de una tradición clásica donde la literatura era eminentemente recitada y cantada. Incluso a partir del siglo III, se comenzaron a escribir tragedias y comedias destinadas a la lectura y no a la representación, como las tragedias de Séneca, que dejarían profundas huellas en la tradición literaria medieval y renacentista. Por ello no son gratuitas las continuas discusiones acerca de si *La Celestina* era una obra para ser leída o recitada en voz alta, o incluso existen autores que defienden que *El Quijote*, tenía la misma finalidad.

La crisis cultural que supuso la Baja Edad Media, en cuanto a cultura clásica se refiere, así como el ambiente social de estos siglos, hizo desaparecer la efervescencia lectora –literaria, por tanto– de la época clásica. Sin embargo, la reforma carolingia hizo posible que el latín sobreviviese como lengua culta, escrita, separada de la realidad lingüística. Si la época se caracterizó por la desaparición de un público culto, se conservan testimonios a partir del siglo XII que apuntan a una recuperación cultural. Han sobrevivido ejemplos literarios que nos permiten formular la hipótesis de que, pese a la crisis cultural de la Edad Media, la lectura siguió siendo una actividad de ocio para aquellas personas que tenían acceso a ella. Por ejemplo, en el *Yvain* de Crétien de Troyes, en el verso 5366 aparece una joven de dieciséis años que lee a sus padres en el jardín un “romanz”. En Bernardo Ventador y en Marie de France (Yonec) se habla también de mujeres lectoras, y en *Florie et Blancheflor* se conserva una pintura de la educación de los niños nobles que aprenden el latín. Poco a poco se produce un renacimiento cultural y la creación de un público lector van en aumento, hasta culminar en el auténtico renovador de la cultura medieval: Dante. En su Canto Décimo del Paraíso, el autor comienza a hacer alusiones directas al lector invitándole a participar en la visión del universo, creando así una

amistad nueva, inusual entre el lector y la autoridad del escritor. También aparecen alusiones en el canto IX del *Infierno* (*A voi ch'avete gli intelletti sani...*) y en el VIII del *Purgatorio* (*Aguzza qui, lettore, ben gli occhi al vero*), donde invita a los lectores a la recta comprensión de su texto. Dante es un innovador de la literatura que pone en evidencia que la lectura es un cúmulo de factores interrelacionados: el público puede influir en las obras, pero también la actuación de los artistas, de los creadores es fundamental a la hora de formar un público preparado y competente literaria o artísticamente hablando. Por eso, tal como comenta Auerbach, Dante fue un visionario en el sentido de que supo intuir una relación nueva que era necesario crear entre el autor y sus lectores: “Dante se creó su público, pero no lo creó sólo para sí; lo hizo también para quienes vinieron más tarde. Formó como posibles lectores de su poema, a una serie de hombres que integraron un mundo seguramente apenas existente cuando escribía, y que se fue configurando poco a poco mediante ese poema y los poetas que le siguieron”³.

La lectura, entonces, no ha tenido en todo momento el mismo valor social, y ni siquiera ha tenido la misma “puesta en escena”. Cuando hoy pensamos en alguien leyendo, lo imaginamos siempre en soledad frente a un texto, en una especie de inactividad frente a la tarea activa que previamente ha desarrollado un escritor. Pero esta actitud que hoy nos parece corriente, no ha sido siempre así. Durante siglos, en la lectura intervenía también todo el cuerpo, se leía en voz alta y casi siempre de pie. En la Edad Media, por ejemplo, no cabe pensar en la lectura como un acto reflexivo de un sujeto particular; lo que se leía también se representaba: era lo que se denominaba *l'actio* retórico. Pero la diferencia en la actitud frente a la lectura de otras épocas con respecto con el período moderno no es sólo física. Se ha recorrido un largo camino desde la lectura considerada como una vía de instrucción moral hasta las épocas modernas en las que se convierte en un acto voluntario que va desde la búsqueda

de un mero placer personal, hasta la posibilidad de convertirse en subversiva y antisocial: la lectura como “extrañamiento” del mundo real, –tal como Proust lo describió *En busca del tiempo perdido*–, como forma de acceso a lo imaginario. Sin embargo, estas concepciones contemporáneas de la lectura fueron desarrollándose muy lentamente desde la Edad Media. En esa época las lecturas eran casi siempre colectivas y se hacían durante las horas del día que hoy llamaríamos tiempo libre. Por ejemplo, sabemos que los primeros romances de amor y caballería estaban muy alejados de los usos de la mera lectura doctrinal-colectiva. La lectura como entretenimiento pervivió de una forma muy limitada en la Edad Media, pero seríamos tal vez incapaces de determinar en qué momento preciso, la lectura individual se fue convirtiendo en uno de los factores más importantes en la formación de un nuevo espíritu propio de un mundo moderno y burgués, en el que el desarrollo de la idea de un sujeto individual, será la piedra angular de una nueva filosofía, de un nuevo estilo de pensamiento y de concepción del mundo que comenzaba a caracterizarse por el desarrollo de un estilo de vida totalmente novedoso⁴.

La situación de la lectura respecto a la sociedad experimentó una revolución definitiva en un momento concreto de la historia por dos factores: primero por la invención de la imprenta; y segundo, por el cambio radical de concepción del proceso lector que puso en práctica la revolución burguesa. Es decir, si en el terreno material fue muy importante la invención de la imprenta que hizo posible el acceso mucho más masivo de lectores a los textos, tanto o más lo fue también la mentalidad burguesa que hizo de la alfabetización un bien a conquistar para toda la población. Además, para esta nueva mentalidad, la lectura silenciosa pasó a ser entonces algo propio de la esfera individual, que puede escaparse de todos los controles institucionales. Para Vidal-Beneyto “la desacralización del libro/el *libro-objeto* como la casa del saber, a la que sólo puede accederse en determinados lugares, su desmitificación como continente acaece en

estricta simultaneidad con la multiplicación de su oferta, con la aceleración de su circulación, con la exaltación simbólica de su contenido”⁵. Fue éste un fenómeno en pleno desarrollo en la literatura de la época cervantina, que por otra parte, explica la proliferación de dispositivos textuales y formales desarrollados en ese período con la intención de controlar la interpretación individual de los textos. Es en el siglo xvi cuando, precisamente, comenzaron a cultivarse con gran profusión los prefacios, las advertencias preliminares o los comentarios al texto, con un afán de los autores por justificar su obras de creación y artificio artístico. Precisamente de esto se rió Cervantes en su prólogo jugando a inventar personajes importantes a quien dedicar su obra.

La lectura ha estado tradicional y directamente ligada a los grupos sociales que han tenido el poder en sus manos, hasta el punto de ser en muchos casos un privilegio guardado con celo. Durante mucho tiempo, escritura y lectura estuvieron rodeadas de una aureola religiosa y política, que hacía que lo escrito poseyera un prestigio y una autoridad *per se*. Desde la Edad Media cuando no era posible la originalidad como principio de creación artística, hasta el momento actual en el que todavía somos deudores de la idea romántica de creación, la cultura occidental no ha renunciado al principio de autoridad que posee la palabra escrita, y como muestra vale mentar el hecho de que en el estudio de una obra literaria no puede faltar todavía hoy aquella parte destinada a descubrir las fuentes literarias de la misma, como principio de autoridad, como traición y homenaje a la tradición textual.

Este carácter de la letra impresa ha subsistido en nuestra sociedad de un modo más o menos enmascarado, pero igualmente efectivo. Por ello hablamos de dos formas de leer: unas de *uso o fáciles*, y otras que presuponen un adiestramiento especial dentro de un campo y que son patrimonio de los *intelectuales* –que lo son precisamente por leer libros–. Los intelectuales siguen siendo un modo de aristocracia social, porque a los libros se les concede la capacidad

de ennoblecer. Pero precisamente porque ennoblecen, porque son poderosos, pueden representar el riesgo de abrir una puerta a lo desconocido. La lectura puede ser también un elemento transgresor, desde el punto de vista iniciático, la llave que abre una puerta a lo que puede ser tentador y peligroso, tan peligroso como el propio conocimiento y su necesidad de autorregulación. No debemos sobrepasar el límite del conocimiento permitido, y si lo hacemos debemos pagar por ello. Don Quijote paga con su locura como el Doctor Faustus de Thomas Man paga por querer conocer más de lo que al ser humano le está permitido: todo tan conocido como la fábula bíblica del árbol del bien y del mal.

La palabra es además un poder social. En la antigüedad, todo texto escrito era verdadero por el mero hecho de serlo, pero ese poder lo sigue detentando todavía hoy. De ahí, tal como pone de manifiesto el trabajo de Foucault, la existencia de una serie de medidas destinadas a controlar su posesión: lo prohibido o tabú social. Hay determinadas palabras que no se pueden pronunciar, bien porque carecen del ritual de la representación, o bien por ser el privilegio de unos pocos. El lenguaje no representa "la lucha por el poder, es el poder mismo"⁶. En la palabra escrita no existe el criterio de verdad, variable a lo largo del tiempo. Con los primeros griegos, la palabra era verdadera porque era pronunciada conforme a un ritual. Los sofistas hicieron cambiar esta concepción, y la verdad se desplazó del ritual necesario de la enunciación⁷, hacia el enunciado en sí mismo y sus formas de representación. De ahí precisamente nace el principio de autoridad, que ha conseguido llegar hasta nosotros a través de la Edad Media, prácticamente intacto. Estamos condenados al principio de autoridad. George Steiner, utilizando un principio práctico, ha comentado el hecho de que haya sido la tradición interpretativa la que ha ido seleccionando los textos a lo largo de los siglos. Muchos se han perdido, y es la crítica "profesional" la que, en la mayoría de los casos, determina la supervivencia o no de las obras con su silencio o sus alabanzas. La "persona ilustrada" es precisa-

mente la que "está de acuerdo con los reflejos de aprobación y goce estético que le han sido sugeridos y ejemplificados por el legado dominante"⁸. Es precisamente en este punto donde la lectura presenta una de sus más curiosas contradicciones que como individuos escolarizados arrastramos durante toda nuestra vida. Leer es un acto individual, un acto en el que toda nuestra mente, todo nuestro cuerpo está entregado a la actividad de la lectura. Sin embargo, cuando lo que leo es un "clásico", debo ser dócil a la interpretación de mis maestros, educadores, críticos especializados, etcétera... En muchos casos, este sometimiento a la crítica "culta", provoca no pocas rebeliones de adolescentes sentados en sus pupitres que protestan con la más terrible de las indiferencias en contra de ese aparato crítico especializado que continuamente les está diciendo qué, cómo y cuando leer una serie de obras. Pero, por otra parte, sabemos que leer es leer en un contexto, atenernos a una serie de normas interpretativas... estar dispuestos a situarnos en una inmediatez que no es la nuestra, a instalarnos en un modo de pensar que nos puede resultar muy lejano en el tiempo y en el espacio... Leer resulta entonces una tarea significativa y comprensiva del entorno, es aceptar otras interpretaciones que se han acercado al texto antes que yo... Por eso decíamos que leer es una tarea contradictoria: porque la quiero como formadora y liberadora de lo individual, pero, conforme me hago mayor, veo más y más difícil la interpretación de un clásico, sin aceptar que debo aprender de otros para poder disfrutar de ese texto. En esta paradoja se inscribe sin duda el gran reto que supone para miles de profesores enseñar a leer a los clásicos.

NOTAS

¹ Sirva de homenaje este epígrafe a José M.^a Castellet que más allá de la moda de la Estética de la Recepción, se ocupó del problema del lector en 1957.

² La versión más reciente de este problema se ha conocido como el «efecto Rashomon» haciendo una alusión al trabajo del recientemente fallecido director de cine Akira Kurosawa.

³ Erich Auerbach, *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969, pág. 308.

⁴ Las investigaciones sobre la historia de la lectura han sido muy importantes durante los últimos años. Sobre el tema del desarrollo de la lectura individual, se rastrean hasta en la Roma clásica. Más bien es este uno de los factores principales asociados a la lectura, tal como puede verse en el libro colectivo *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Cavallo, G. Y Chartier, R. (dir.) Madrid, Taurus, 1997.

⁵ José Vidal-Beneyto, "La guerra del libro no tendrá lugar", en *La Cultura del Libro*, AA.VV. Madrid, Ediciones Pirámide, 1983.

⁶ Vid. Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1978.

⁷ Véase por ejemplo, Roland Barthes, *La antigua retórica. Investigaciones Retóricas I*, Serie Comunicaciones, Ediciones Buenos Aires.

⁸ George Steiner, op. cit., pág. 38.

RECEPCIÓN CERVANTINA Y RECEPCIÓN CONTEMPORÁNEA

En la introducción del libro *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Italo Calvino señaló que una de las características culturales más importantes en los últimos mil años es el hecho de haberse formado una cultura del libro: "Ha sido también el milenio del libro, en cuanto que ha visto el objeto-libro tomar la forma que nos es familiar. Tal vez el signo del milenio que está por finalizar es la frecuencia con la que nos interrogamos sobre la suerte de la literatura y del libro en la era tecnológica considerada postindustrial"¹. Pero preguntarse por el futuro o la función de la cultura impresa no es sólo algo característico del fin del milenio, sino que ha acompañado a la cultura del libro desde el comienzo de su distribución masiva como objeto de consumo a partir de la invención de la imprenta, y la extensión de la lectura silenciosa. Por eso existió a partir del siglo xvi una legislación hostil a los romances, las historias o las farsas de amores, que se suponía que reducían la distancia entre el mundo del lector y la obra, o la realidad y la ficción, y por eso se dictó un decreto real en 1531 que impedía la exportación, la impresión y posesión de este tipo de obras de ficción en las Indias españolas. Es en esta época, cuando la aureola de autoridad que había conservado la cultura escrita se vio alterada debido a la difusión masiva de libros, que pasaron a ser un objeto más de consumo. Como se sabe, con la invención de la imprenta se alteró el sistema de relaciones con lo escrito, y comenzó un proceso de dis-

minución de los valores reverenciales de los escrito frente a un aumento de la capacidad difusora”². En este sentido, la historia del libro podrá ayudarnos a entender los procesos de socialización a los que la difusión del mismo ha contribuido. Para Vidal-Beneyto lo interesante es el hecho de que continúe existiendo una valoración positiva, de prestigio concedido por el valor simbólico del contenido de los textos escritos: “la desacralización del libro (*el libro-objeto* como la casa del saber, a la que sólo puede accederse en determinados lugares) su desmitificación como continente acaece en estricta simultaneidad con la multiplicación de su oferta, con la aceleración de su circulación, con la exaltación simbólica de su contenido”³.

Con el nacimiento del siglo xx, resurge la preocupación de los intelectuales por la proliferación masiva de libros –y los medios de comunicación en general–, que amenazan con crear un lector que sólo se pasea entre los textos a modo de laberinto. Así nos encontramos con manifestaciones como las de Ezra Pound diciendo que la labor intelectual se torna en el saber elegir qué leer: “Si el Jardín de las Musas ha de persistir como jardín, el jardinero que arranca las hierbas malsanas se vuelve supremamente necesario”⁴; las de Ortega y Gasset hablando de los libros como aquellos que acumulan sólo la “ceniza del pensamiento”⁵; o las de Salinas diferenciando entre los “leedores” (buscan una respuesta a algo) y los “lectores” (leen por leer) y describiendo el lector como “el monstruo en el laberinto”⁶. Todas nos sirven para poner en evidencia que la preocupación por los libros ha sido una constante a lo largo del pensamiento contemporáneo. En la época de Cervantes se le prestó atención a la difusión de los libros, y ésta sigue existiendo en autores e instituciones del siglo xx.

Lo característico de la cultura burguesa ha sido su deseo de ir conquistando paulatinamente los espacios de “intimidad” lectora y la formación de un sentido crítico individual a partir de ella. A finales del siglo xx deberíamos sentirnos contentos de que casi todo el mundo (nos referimos de un

modo prepotente –que no deja ser vergonzante– al mundo occidental) posea la técnica de la lectura y, sin embargo, nunca el mundo se ha preguntado tanto por las consecuencias de la lectura, la existencia de una “verdad” de las cosas o los efectos que los medios de comunicación ejercen sobre los individuos. Son varias caras del mismo problema de difícil solución, porque se coloca en la intersección formada por las capacidades del individuo y el funcionamiento social.

Como veremos, la recepción cervantina de obras de ficción estaba determinada por la confusión popular entre lo que eran obras de ficción y la realidad, así como por el esfuerzo de instituciones, escritores, etcétera por controlar un elemento social nuevo. Existe sin duda un parangón con la época actual en la que la difusión masiva de la información, su uso como moneda de cambio, el hecho de que ésta se haya convertido en uno de los negocios más rentables, hace necesario un replanteamiento de actitudes y tomas de postura de los gobiernos que no saben cómo regularla sin tropezar continuamente con los derechos individuales de libre expresión o comercialización. Los trabajos sobre medios de comunicación actuales tienen en común el querer determinar en qué modo los medios intervienen en la organización cognitiva y conceptual del sujeto, dando por supuesto que poseen un poder sobre los marcos, los estilos cognitivos y hasta sobre la percepción del individuo. Si bien son los medios de comunicación los que nos narran los sucesos alejados de nuestra inmediatez física, el conocimiento sobre la realidad global viene dado por una serie de factores no totalmente determinados o determinables.

Hacer una correlación de nuestra época con la cervantina es poner en evidencia el hecho de que la recepción de lo ficticio no está separada con un corte neto de la recepción o comprensión de la realidad. La elaboración de sistemas ficticios, de mundos paralelos está demasiado conectada a todo el sistema general del conocimiento, que construimos a su vez a partir tanto de elementos ficticios como reales.

Por eso el trabajo teórico más importante del último siglo se ha desarrollado sobre el uso que se le ha dado a la comunicación humana en general y al lenguaje en particular. Se trabaja *sobre* los signos y sus relaciones porque "desde hace veinte años el gran negocio (...) es el de la transformación del lenguaje en mercancía rentable: las frases consideradas como mensajes que codificar, decodificar, transmitir y ordenar (en paquetes), reproducir, conservar, tener a mano (memorias), combinar y concluir (cálculos), oponer (juegos, cibernética). Además del establecimiento de la unidad de medida, que es asimismo una unidad monetaria: la información"⁷. En la sociedad de consumo los objetos han ido incluso perdiendo su valor de uso para convertirse en meros significados sociales como el prestigio, el poder, el triunfo, etcétera.

Los medios de comunicación actuales son los productores del tejido simbólico de la sociedad en el nivel cultural, puesto que ya prácticamente no quedan vigentes otro tipo de vínculos de los que daban cohesión a las sociedades pretecnificadas. Gianni Vattimo ha dicho que: "la radio, la televisión y los periódicos se han convertido en componentes de una explosión y multiplicación generalizada de *Weltanschauungen*: de visiones de mundo"⁸. Pero ¿no ocurría así en el pasado en el que la elaboración simbólica de lo social estaba también estrechamente unida a lo religioso, lo artístico, etcétera?

NOTAS

¹ Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per el prossimo millennio*, Milano, Garzanti Editore, 1988. Cit. en el prólogo.

² Vid. por ejemplo Díez Borque, José María, *El libro de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos, 1985, pág. 9.

³ José Vidal-Beneyto, op. cit., pág. 341.

⁴ Ezra Pound, *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1982. Cita en pág. 15.

⁵ José Ortega y Gasset, "Misión del bibliotecario", en *El Libro de las misiones*, 7ª ed. Madrid, 1959, pág. 56.

⁶ Pedro Salinas, "Defensa de la lectura", en *El Defensor*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pág. 119.

⁷ Lyotard, Jean François, *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1986, pág. 52.

⁸ Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 79.

EL LECTOR DE "HISTORIAS" EN LA ÉPOCA DE CERVANTES

Escribir sobre Cervantes en nuestros días resulta una osadía, el desafío a una maraña de escrituras que nos envuelven sabiendo que nunca seremos más que eso, una gota en un inmenso mar crítico formado a través de siglos. Escribir sobre Cervantes a finales del siglo veinte es un reto a nuestra propia humildad aceptando de antemano que nunca lo podremos leer todo, que siempre quedará algo por descubrir, muchas interrogaciones que responder. Pero quiero ser deliberadamente irreverente arriesgándome al permitir que un texto del pasado que nos hable del presente, partiendo con un equipaje lleno de consciencia de nuestra parcialidad, del relativismo de sentirnos atrapados en la red de un fin de siglo donde la seducción de un texto antiguo, de una ficción de hace casi cuatrocientos años puede resultarnos extrañamente sutil y tentadora. Y como toda seducción, implica un riesgo: el dominio del objeto de deseo o el ser subyugados por él. Ante el texto cervantino nos declaramos de antemano como perdedores y meros oportunistas obligando al texto a continuas reflexiones acerca del estatuto de la ficción en el mundo contemporáneo.

Partimos con una idea preconcebida: el hecho de considerar el *Don Quijote* una obra de ficción de las más lúcidas y válidas para mostrar la realidad significativa del ser humano en un momento concreto de su historia y aunque tal como afirma Nöel Salomón, la preocupación de Cervantes por la lectura es algo característico de una época, él supo apro-

vecharla de una manera genial para crear su personaje: "La preocupación de Cervantes por el *lector* es innegable (surge de vez en cuando en la trama del *Quijote*), y también se puede divisar la sombra del público en géneros tan antitéticos como la novela pastoril y la novela picaresca"¹. Por otra parte, si algo caracteriza a la crítica contemporánea es su carácter interdisciplinar y el tener que buscar "el sentido", la significación social de las obras en los receptores. Pese a esta supuesta "esencia de la postmodernidad", ocurre que el problema del receptor —el lector— no es nuevo, sino que ha venido afectando de modo distinto a lo largo de la historia a los textos y a los creadores que los producían. A la hora de proponernos un análisis práctico del tema, pensamos en *Don Quijote* como la obra más representativa y rica para plantear el problema de la recepción; en ella podemos estudiar la retórica de los efectos literarios creados por un novelista, y las posibles respuestas sugeridas en el acto de lectura, partiendo del hecho de que la actualización crítica depende de cómo la sociedad organiza y transmite el conocimiento por medio de conceptos lingüísticos.

La preocupación de la lectura expresada por Cervantes está en todo momento circunscrita a las coordenadas históricas que le tocó vivir pero, a la vez, las trasciende y así, la problemática que plantea sobre los Libros de Caballerías se nos presenta hoy como una mera disculpa para tratar cuestiones sobre la ficción que nos han seguido preocupando. Será entonces necesario referirnos a la época cervantina, porque lejos están ya las teorías críticas que buscaban la verdad existente en un texto, sin tener en cuenta al autor ni el contexto histórico. Haremos alusión a él, ya que la comprensión de una obra literaria de otra época puede ayudarnos a entender el momento en el que estamos inmersos aprovechando para ello la atemporalidad que nos proporcionan las obras de arte, capaces de sustraerse al paso devastador del tiempo, y sabiendo que Cervantes vivió una período de cambio cultural, una revolución de los medios de comunicación en su tiempo, que podríamos parangonar a la de este siglo.

Cervantes fue extremadamente sensible a una problemática latente en los siglos xvi y xvii, la difusión literaria, la extensión del libro y la sociedad que se plantea por varias cuestiones: el surgimiento de una "lectura masiva", el desarrollo de la imprenta y las nuevas teorías filosóficas sobre la individualidad, el ingenio, la racionalidad, etcétera. El punto de partida será la consideración de la lectura como una revolución cultural que modificó la relación del ser humano medieval occidental con su medio. El interés no es sólo histórico, pretendemos que sea también una meditación sobre el momento actual, en el que, tras casi un siglo de revolución informativa, vivimos unos años de desconcierto ante las nuevas "lecturas" de los medios de comunicación. Algo similar sucedió a partir del siglo xv, con la revolución de la imprenta y la alfabetización progresiva, cuando lo escrito impreso pasó a ser no sólo un medio difusor de la cultura sino también un modo de separar lo que es lícito de lo que no lo es, o lo que es lo mismo, separar lo que posee el estatus de verdad de aquello que no lo posee. Lo escrito como modificador no sólo del ámbito personal (con el desarrollo de la lectura silenciosa), sino también como algo que repercute en todo el comportamiento social al autorizar pensamientos nuevos y afecta directamente a las relaciones de poder. De hecho, las discusiones de los teóricos del Renacimiento sobre los Libros de Caballerías son la prueba de la inquietud que provocaron las obras de ficción; y sin embargo, pese a todo, la lectura de libros durante los siglos xvi y xvii se desarrollaba dentro de la esfera privada e individual.

En *Don Quijote* aparecen explícitas de un modo vivo, en primer lugar, todas las relaciones de eficacia que se establecen entre texto y lector; en segundo lugar, el problema de la circulación del libro como objeto nuevo; y, por último las modalidades de la lectura². Evidentemente, no estamos ante un documento histórico ni una narración directa de la sociedad de su tiempo, lo que veremos es cómo el libro *Don Quijote* maneja y desplaza ficticiamente las costumbres, las

inquietudes y preocupaciones de un momento de la historia. Plantearemos las respuestas que Cervantes da al problema de los textos, del lector y de la lectura, dispersos en la obra como elementos estructurales de la ficción. En la obra cervantina podemos comprobar la relación estrecha que se da entre lenguaje, conciencia social y escritura que es capaz de llevar al lector hacia un contexto ideológico y estético determinado, por medio de una retórica y una serie de estrategias concretas que hacen posible la comprensión de una obra de arte.

LOS PÚBLICOS: CULTOS-VULGO. UNA APROXIMACIÓN SOCIOLÓGICA

REY

*(¡Quien dijera
que entre robles y quejigos
tal entretenimiento hubiera!)*
¿Sabéis leer?

CELIO

Y escribir,
y aun tengo unos librillos
que enseñan a vivir,
que son mudos para oillos
y dan voces al sentir.

Lope de Vega. *Con su pan se lo coma*, I. Acad. N., IV.
pág. 303. a

El personaje de Celio, el labriego culto del Siglo de Oro, ha venido rondando más de una conciencia crítica. Cuando se ha especulado con el alcance de la cultura literaria del XVII, ha perdurado en muchos casos la idea romántica de una sociedad masivamente lectora. Hoy se tiende a pensar

de un modo muy diferente. Podemos pensar que el individuo del período barroco pudo poseer una cierta cultura literaria, un cierto hábito de interpretación de los textos, gracias en gran medida al teatro, que en esa época era al mismo tiempo una de las diversiones públicas más importantes, una forma de transmisión literaria basada en la oralidad, pero pese a la abundancia e importancia que obtuvieron en el período barroco las representaciones dramáticas, no podemos aventurarnos a afirmar que la imprenta, inventada sólo algunos años antes, podría haber determinado un cambio radical en la recepción literaria desplazando la relevancia cuantitativa de las formas orales a las escritas.

Cuando nos situamos como observadores de la cultura, para valorar el hecho de la literatura escrita, la primera impresión es que no podemos ser demasiado optimistas. Es patente en nuestros días la preocupación por los bajos índices de lectura, si bien resulta evidente que en ninguna época anterior estos índices fueron tan elevados como en la actualidad. Lo que ocurre es que hoy en día, valoramos la cultura como un fenómeno de masas, y la masa —que por otro lado existe sólo como convención— es un grupo que posee los conocimientos técnicos suficientes para poder leer. De ahí el gran abismo que se abre si pensamos desde nuestros días en la sociedad del barroco, una sociedad prácticamente analfabeta. Estudiar el fenómeno de la lectura en la época cervantina, significa tener en cuenta factores de distinta índole que van desde lo sociológico a lo político y económico. Hasta el momento carecemos de estudios definitivos sobre el tema, pero existen, como iremos viendo, algunos bastante lúcidos que nos ofrecen algunos datos al respecto. En primer lugar, veamos quiénes eran lectores de “historias” en la época cervantina, quiénes tenían acceso a la cultura escrita y en concreto a la difusión de obras literarias.

La lectura en los siglos XVI y XVII se define por la adquisición de un nuevo “uso lector”: como actividad que se sale del ámbito estrictamente social para hacerse cada vez más personal; cambio que tiene que ver con el abandono de los

hábitos de lectura en voz alta, a la par que la sociedad va haciéndose más y más laica y una incipiente burguesía comienza a utilizar la cultura también como distracción, como fuente de placer estético, tal como la concebimos en nuestros días. Por esta razón, hemos puesto en el inicio de este epígrafe la palabra "historia" de un modo intencionado: es el término que utiliza Cervantes en el título de su obra principal, y lo hace seguramente respondiendo a dos cuestiones. Por un lado, el concepto y término de "novela" existía sólo para designar la novela corta de tipo italiano, género que se alejaba de la esfera de lo que los escritores consideraban literatura culta, precisamente hacia formas de entretenimiento populares. Por otro, parece hacer referencia también a cuestiones que afectaban a la preceptiva de los géneros y que trataremos más ampliamente en el siguiente epígrafe.

Los medios con los que contamos para conocer la cultura libresca de la época son varios. En primer lugar, los inventarios conservados de algunas bibliotecas³. En segundo lugar, las declaraciones que los viajeros a Indias debían presentar cuando desembarcaban, acerca de los libros que llevaban consigo. El Santo Oficio mandaba a los barcos recién llegados un delegado que preguntaba a los pasajeros los libros que poseían; gracias a esto sabemos del éxito de los *Amadises*, *La Diana*, *La Araucana*, *La Celestina*, *El Guzmán de Alfarache*, o del propio éxito de *Don Quijote* que, por ejemplo, según Rodríguez Marín entre 1605 viajaron a Indias (sobre todo México y Perú) mil quinientos ejemplares de la obra a pesar de la prohibición de exportar obras de imaginación, y de que muchos de ellos eran decomisados a su llegada⁴. Por último, para conocer la recepción literaria del momento, son muy importantes las relaciones que daban cuenta de los festejos públicos que se celebraban en distintas ocasiones. Podemos deducir el éxito literario de las novelas de caballerías por su utilización como motivo festivo. Por ejemplo, se sabe que a lo largo del siglo XVI, se realizaron múltiples justas basadas en los episodios de los

Amadises, o de tema caballeresco en general como las celebradas en Valladolid entre 1517 y 1544, o las preparadas en 1527 para festejar el nacimiento del príncipe Felipe basadas en pasajes de *Amadís* —aunque no llegarían a celebrarse al ser suspendidas por la psicosis de crisis política vivida en el momento, entre otras cosas al ser conocido el Saco de Roma—. Por último, dentro del ámbito estrictamente literario, aparecen datos sobre la recepción de las obras de ficción en materiales literarios dispersos como las autobiografías, en correspondencias de tipo personal, piezas liminares y comentarios a poemas de la época, así como los tratados de poética y retórica, que aunque escasos en el Siglo de Oro español, algunos resultan muy interesantes como la *Filosofía antigua poética* de Alonso López Pinciano, o las *Anotaciones* de Herrera a los versos de Garcilaso.

En definitiva, existen datos abundantes sobre la literatura y los libros del momento, pero tendremos que ser siempre prudentes en cuanto a las conclusiones ya que lo que no resulta tan fácil es determinar el uso que se hacía de la literatura de ficción. En palabras de Chevalier refiriéndose al cambio de la recepción literaria y la imprenta: "Lectura, libros: sí. Pero también nos importa saber cómo se leían". Estamos ante una problemática similar a la que se plantean actualmente los teóricos de la comunicación de masas, cuando intentan discernir, por ejemplo, los efectos de la televisión sobre los individuos: la televisión no presenta una uniformidad total de contenidos, y por eso no es lo mismo consumir una hora diaria de informativos o de telefilms, de cursos de idiomas o documentales. Es decir, en muchos casos, como sucede con los libros, los usos que pueden darse a un producto cultural o a una información pueden ser muy diversos y variables dependiendo de factores en muchos casos difíciles de cuantificar debido a las variables que debemos manejar y que van desde elementos cognitivos del individuo a la circulación social o grupal de la información. Pensemos en lo dispar que pueden ser las lecturas que una persona mayor y una joven hacen de un mismo

programa o libro. Con esto queremos decir que los métodos estadísticos aplicados a las ciencias sociales son sin duda muy interesantes, pero no pueden casi nunca proporcionarnos una información muy completa en el terreno del receptor individual. En definitiva, con una lectura, con una recepción de un texto se pueden hacer muchas cosas, al margen de las características formales y literarias del mismo. Por ejemplo, ¿que puede significar el hecho perturbador de que en el siglo xiv las novelas de caballerías pudieran ser leídas como manuales de comportamiento, al mismo tiempo que como vías de escape a una sociedad fuertemente estratificada? Trabajos actuales han comprobado que en la lectura de la desprestigiada novela rosa construida con un discurso aparentemente convencional en cuanto a la distribución de los papeles de lo femenino y lo masculino, un individuo puede utilizarla como elemento "subversivo" en la vida cotidiana, o bien para protestar en contra de una sociedad patriarcal, como puesta en evidencia de las contradicciones de la misma⁵.

Las cuestiones a las que más modestamente podemos contestarnos son las siguientes: quiénes sabían leer, quiénes tenían capacidad adquisitiva para poder entrar dentro de la rueda comercial del libro (que no resultaba nada barato en aquellos años); y en último extremo, qué usos se producían de la literatura de ficción. Los estudios históricos nos hablan de una población que era analfabeta en casi un ochenta por ciento. Los que leían eran individuos de un determinado estatus social, muy estrechamente relacionados con la burguesía. La carestía de los libros la podemos deducir de algunos estudios empíricos, así como por el carácter eminentemente cortesano de la literatura del siglo xvi que hace presuponer un receptor de esas características. Aunque el número de analfabetos no se conoce con exactitud, sabían leer sólo aquellos que tenían necesidad social de aprender: los altos funcionarios, el clero, profesiones liberales, la nobleza, y parte de los comerciantes, mercaderes, artesanos, funcionarios menores y criados de buenas familias. El mundo rural, a excepción de

los caballeros e hidalgos, estaría prácticamente fuera de la práctica de la lectura, pese a que existen documentos que afirman lo contrario, o alusiones diversas que parecen recordarnos su excepcionalidad⁶. El estamento noble era por antonomasia el que podía tener el acceso más fácil a la lectura, pese a la tradicional mentalidad nobiliaria española, poco aficionada al trabajo y la cultura en general, hecho que en Juan de Mal Lara provocó la siguiente queja en su *Filosofía vulgar*: "Ha venido la cosa a tales extremos que aún es señal de nobleza de linaje no saber escribir su nombre"⁷. Sin embargo, es obvio que tampoco aquí podemos ser demasiado tajantes. Durante el Siglo de Oro, la formación cultural de la nobleza fue en aumento a medida que las familias nobles fueron encargando la formación de sus primogénitos a los jesuitas, y la opinión de Mal Lara puede responder a una visión de un momento concreto y a la desesperanza de un hombre para el que la cultura es un valor fundamental ante el desinterés de su época.

Durante el Siglo de Oro, los libros eran casi artículos de lujo. Se necesitaba poseer un cierto nivel económico para poder adquirirlos, y seguramente el grupo más numeroso de consumidores era el de los caballeros e hidalgos. Al margen de la nobleza comenzó en la época a formarse un cierto grupo si no de intelectuales, sí de hombres aficionados a la cultura, tal como pudo ser Cervantes cuya trayectoria vital nos habla de una nueva forma de adquisición cultural. Cervantes seguramente leyó mucho sin tener en propiedad demasiados libros, aprovechando otros canales de distribución como las almonedas o la costumbre de tomar prestados los libros de las bibliotecas de los caballeros. Contamos con el ejemplo de otros escritores que protegidos por ciertos mecenas nobles pudieron disponer además de sus favores económicos, de sus bibliotecas, como pudieron ser Lope de Vega o Gálvez de Montalvo.

Se ha insistido mucho en la enorme difusión de la literatura a partir de la invención de la imprenta, pero es lógico pensar que los hábitos de los lectores no cambiaron de un

modo excesivamente rápido y radical y que el medio oral seguiría siendo uno de los principales canales de difusión literaria⁸. Es interesante el estudio de los residuos de la literatura oral en la época. Por ejemplo, en *Don Quijote* aparece varias veces la muletilla "*veis a qué* do vuelve el estudiante trasudado y turbado de muerte" (D.Q. II, 41); "*Pero veis aquí* cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes..." (II, 52). Recuerda en muchos casos las indicaciones teatrales para situar al auditorio. También existen indicios de tipo estructural, como pueden ser las pausas en el momento más interesante de la narración, no sólo como en el conocido suceso de El Vizcaíno, sino en algunos más: "El trujumán comenzó a decir lo que oírás y verá el que oyere o viere el capítulo venidero" (II, 25); "donde les sucedió lo que se contará en el capítulo venidero" (II, 28), etcétera. El hecho se puede rastrear en toda la literatura de los siglos xvi y xvii. Noël Salomon y Maxime Chevalier, en su artículo "Creación y público: para una sociología literaria de los siglos de oro"⁹, constatan algunos casos. Lope de Vega en el prólogo de *Los pastores de Belén*: "Leerás sin pena lo que de las divinas y humanas letras nos *oyeres*"; o, en 1609, Antonio de Eslava dice querer reconfortar el aburrimiento de las noches invernales "*halagando los oídos del lector*". Existen también famosos casos de difusión de la literatura culta en manuscritos, como el de *Las Soledades* de Góngora.

En conclusión, los que leen literatura de ficción son los caballeros e hidalgos, letrados, y cabe pensar que ni los clérigos ni los comerciantes y artesanos fueron grandes consumidores de la misma. Pero ¿cuál es la literatura de ficción del momento, la literatura que en todo caso conocerán los posibles lectores de todas las clases sociales? Sin lugar a dudas fueron los Libros de Caballerías. Tal vez no se ha hecho la suficiente justicia histórica con ellos, y sin querer entrar en la eterna discusión que viene durando siglos sobre su calidad artística¹⁰, tenemos que reconocer aquí su indudable éxito editorial, duradero, sin parangón en la literatura hispánica, desde el siglo xiv hasta principios del siglo xvii.

Seguramente nos siguen faltando las claves para interpretar la fama de unas obras que presentaban una serie de valores arcaizantes, y que en muchos casos eran verdaderamente aburridas. Existieron algunas de reconocido valor literario, pero ello no es suficiente para interpretar su celebridad. *Amadís* fue publicado 18 veces entre 1508 y 1650, casi igual que otra obra de dudosa calidad como *Oliveros de Castilla* que conoce 12 ediciones entre 1499 y 1650. La explicación la encontramos al pensar en esta literatura como el "primer fenómeno de masas", si se me permite trasladar nuestra terminología moderna a otras épocas de la historia. Fenómeno de masas sí, pero fenómeno limitado al grupo lector del momento: caballeros y poetas de tipo cortesano que vieron reflejados en estas obras los ideales caballerescos de una época pasada. El Medioevo terminaba, y con él el poder de los nobles que se van convirtiendo en cortesanos poco dados a la acción y a la aventura. Lectura claramente cortesana durante los siglos xiv y xv, pero que amplía su público a partir del xvi¹¹. Lo que sabemos con seguridad es que los Libros de Caballerías apasionaron durante siglos a públicos diversos aunque hayan llegado a nosotros desprestigiados por la crítica negativa que pesó sobre ellos en el siglo xix y principios del xx. Menéndez Pelayo, se empeñó en decir que su éxito fue pasajero¹², cuando en realidad estuvieron en boga desde el siglo xiv y perduró su publicación hasta alrededor de 1600. Fueron los libros más editados a lo largo del siglo xvi. Se sabe que durante los siglos xiv y xv fueron tuvieron un público formado por caballeros y poetas de tipo cortesano, pero sobre su recepción en el xvi las opiniones comienzan a ser dispares. Rodríguez Marín, por ejemplo en *La lectura de los libros de caballerías*, hizo surgir la idea de que eran las mujeres las principales lectoras de este tipo de obras, teoría basada en el hecho de que Fray Luis de León hiciera mención a su lectura en *La perfecta casada*. Otros críticos posteriores han comenzado a difundir la idea de que eran leídas por un amplio espectro social gracias al papel que jugó la imprenta. Fernando el Católico era lector de

Amadís, Isabel la Católica poseía *El Caballero Cifar* y *La Demanda del Santo Grial* y en el inventario de la biblioteca de Fernando de Rojas figuraban ocho Libros de Caballerías. En la época de Carlos V él mismo y personajes de la corte leían Libros de Caballerías, así como hombres de cultura como Juan de Valdés, Santa Teresa (que llega a escribir uno con su hermano: *El caballero de Ávila*), o San Ignacio de Loyola. Su lectura pervive durante el reinado de Felipe II hasta que comienzan a decaer con Felipe III. En definitiva, era una literatura con un público claramente "culto", formado no sólo por cortesanos, sino también por hombres aficionados a la literatura, como podía ser Cervantes.

Sabemos de la afición de los hombres de cultura a los libros de caballerías, pero el problema está en determinar hasta qué punto eran una lectura "popular"¹³. Para ello, son conocidos dos testimonios que tal vez no sean definitivos a la hora de resolver el problema de la lectura de las clases populares, pero sí nos aportan una visión interesante y rica sobre el público lector. Por un lado, aparece documentado el caso del curandero morisco Ramón Ramírez, que fue procesado por el Tribunal de la Inquisición en 1495 por curandero y cuentista. Se descubrió que fingía leer mientras recitaba de memoria trozos del *Amadís*, siendo capaz de nombrar catorce títulos de los más famosos Libros de Caballerías que decía haber tenido en su poder en diferentes épocas. Por otra parte, Juan Arce de Atalora cuenta cómo algunos artesanos llevaban libros de caballerías al pie de la catedral de Sevilla, para leerlos en los momentos de ocio. Al margen de esto, tenemos la alusión de Cervantes que en el mismo *Quijote*, en el capítulo XXXII de la primera parte, representa dos lecturas en voz alta: lectura de un segador y la familia de Juan Palomeque; y, en segundo lugar, a petición de Cardenio, Dorotea, el barbero y Sancho, el cura acepta leer *La novela del Curioso Impertinente*, y tampoco podemos olvidar que el capítulo LXVI lo titula "*Que trata de lo que vera el que lo leyere o lo que oirá el que escuche leer*". Pero el alcance de estos testimonios literarios no deja

de ser anecdótico y sería exagerado que los hiciéramos extensivos a la sociedad en general, ya que partimos de la base de que fue en la época cervantina cuando comenzó a escribirse una literatura destinada a un público amplio. Tal como afirma Héctor Calderón: "El público de Cervantes estaba compuesto por discretos y vulgares, y, mientras que resulta difícil señalar las diferencias exactas entre estos dos grupos, en general, el término vulgo se empleaba para aquellas personas que carecían tanto de ingenio y buen juicio como a los integrantes de una audiencia masiva e inculta. El término discreto se reservaba para el público instruido y juicioso"¹⁴.

Para llevar a cabo una interpretación "crítica" de cualquier fenómeno que denominamos de una manera cómoda "de masas", de divulgación cultural que afecte si no de manera general y uniforme, sí que implique una variedad de registros culturales y sociales, los análisis no deben estar basados en el estudio de la mera difusión de las obras en las distintas clases sociales o culturales. Tendríamos que buscar nuevos parámetros y correlaciones más lúcidas, tal vez menos estadísticas, porque éstas nos hablan de un hecho concreto, pero los hechos concretos son también susceptibles de interpretación (pensemos, por ejemplo, en lo que ha dado que pensar el éxito de las telenovelas que han conseguido un público heterogéneo formado por todas las clases sociales y culturales). Por todas estas razones nos ha interesado Cervantes, porque de él podemos aprender un modo literario de hablarnos del mundo y de los problemas que afectan al ser humano en un momento de la historia.

En definitiva, el problema de la recepción sigue definiéndose prácticamente en los mismos términos. El éxito de *Don Quijote* en el siglo XVII, éxito que sorprendió en primer lugar al propio autor no debe llevarnos a engaños. *Don Quijote* fue un éxito, pero un éxito "popular", y por lo tanto desprestigiado. Cervantes no entró a formar parte de los autores consagrados de su época, sino que parece que el libro le valió más bien el desprecio de los autores "cultos"

(véase Lope de Vega o Gracián)... No es extraño... lo extraño es la imagen de obra culta por antonomasia que la historia de la literatura ha hecho de este libro. Esto nos enseña una lección desagradable en cuanto nos enfrenta a uno de los terrores todavía presentes: la dicotomía culto/popular que todavía hoy marca todo un modo de producción y uso de lo literario. Cuestionarnos esta dicotomía es enfrentarnos a una serie de rutinas interpretativas, de dinámicas perezosas de difusión cultural que continuamente se ven sobrepasadas y superadas por la realidad de unos nuevos medios que, como en época de Cervantes, no consiguen mantener a raya y nítidamente separado lo culto de lo popular. Se puede decir que es éste un discurso ya planteado por ejemplo en los *Cultural Studies* que han tratado de estudiar los "usos" que cada grupo hace de un determinado producto cultural, y que se ven atacados por el "todo vale" metodológico... Yo me pregunto sólo qué ha quedado de toda esa crítica en los sistemas institucionalizados de enseñanza, en esos sistemas en los que todos aprendemos a leer (y por lo tanto a amar o detestar) a los clásicos.

PROFESIONALIZACIÓN DE LOS ESCRITORES

Después de plantearnos el tema del público en la época cervantina, debemos enfrentarnos ahora al problema de los creadores, de los escritores que perciben los cambios del público y deben replantearse de un modo más o menos consciente su función como tales. Cervantes es uno de los escritores en quien más claramente podemos ver dibujarse en sus obras la encrucijada de los tiempos que cambian, y el modo en que pueden influir en un escritor. Ciriaco Morón Arroyo nos ha mostrado en su obra cómo Cervantes perteneció a una primera generación de escritores profesionales en España, que consiguieron una gran popularidad, debido precisamente al ambiente cultural de la época que favoreció tanto la creación de academias literarias como la publica-

ción de tratados estéticos¹⁵. Cervantes escribe dentro de un sistema social concreto, nos presenta una visión de un mundo que puede resultarnos más o menos armoniosa, pero lo que nos transmite sobre todo de una forma nítida es la conciencia de que la labor del escritor ha cambiado, en el sentido de que debe preocuparse por un público lector.

Hasta el siglo xvi, de un modo muy general, existían dos categorías de autores: por un lado los escritores que pertenecían a la aristocracia, como habían sido Santillana o Garcilaso; y, por otro, los que desarrollaban la escritura como un modo de vida: los juglares medievales, los maestros de capilla —como Juan del Encina o Lucas Fernández—, y los "capellanes", como es el caso de Lope de Vega. Pero en la época de Cervantes había sucedido algo: la irrupción del teatro, que como fenómeno social, fue capaz de hacer que algunos autores aspiraran a vivir de su trabajo de un modo independiente, sin estar afectos a los nobles o a la Iglesia. Esta nueva situación aparece reflejada en algunas obras en forma de preocupación por "el vulgo", sobre todo a partir de la publicación de *El Guzmán de Alfarache*. El Renacimiento había sentido ya interés por la materia popular, pero sirviéndose de la razón e instrumentos cultos que la transformasen. Era una época de fe en la cultura y lo que se valoraba era el conocimiento y la inteligencia que un hombre pudiera llegar a poseer. El interés de Cervantes por su público es evidente en las alusiones que hace al "vulgo", aquellos que por su falta de formación no podían llegar a entenderle:

"no se ha de dejar tratar de los truhanes ni del ignorante vulgo (se refiere a la poesía), incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella encierran. Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo" (*Don Quijote* II, 16).

En Cervantes aparece la idea de una nueva "redención" social por la cultura. El tema es mencionado en otras ocasiones, pero parece tener más relación con la idea de Erasmo de que "La verdad es que el juicio común de la gente nunca jamás fue ni es regla muy cierta ni muy derecha para regirse hombre por ella" (*Enquiridión*, Edic. Amberes, 1555 fol. 109v. (cit. de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, pág. 214.), tal como se comprueba en los siguientes ejemplos: "No soy tan frágil que me deje ir con la corriente del vulgo, las más veces engañado." *Licenciado Vidriera*, (Edic. Sevilla-Bonilla. pág. 11) "Pero como la mala bestia del vulgo, por la mayor parte, es mala, maldita y maldiciente..." *La Ilustre fregona*, (Clásicos Castellanos, I. 294.)

El público que acude continuamente a ver obras de teatro conoce un aumento tan inusitado en el Siglo de Oro¹⁶ que llega a convertirse en un grupo poderoso que puede dar la independencia económica y el éxito a un escritor. Cervantes es consciente de lo que vale su favor ya que lo ha sufrido directamente al haber sido borrado de la escena teatral por Lope de Vega, y así lo deja traslucir en muchas ocasiones en el Quijote. Pero tal como afirman Salomon y Chevalier, la preocupación de los escritores por conquistarse un público no se circunscribe exclusivamente al teatro porque: "también se puede divisar la sombra del público en géneros antitéticos como la novela pastoril y la novela picaresca..."¹⁷.

Los escritores de la época se ven afectados no sólo por la realidad social, sino por el entorno literario que determina y modela la creación de cada momento histórico. Cervantes es un ejemplo claro de este fenómeno. Desde la Edad Media existían dos formas características de "hacer literatura": la idealista (lo trágico, lo heroico...) y la literatura que mostraba un mundo material (lo cómico, lo picaresco). Por ejemplo, Torres Naharro había mostrado esta dicotomía en la división que hizo de sus comedias "a noticia" y "a fantasía". El hecho de que estos valores comienzan a entremezclarse en el Renacimiento, lo deja entrever Cervantes en su comentario sobre *La Celestina*: "libro en mi opinión divino, si

encubriera más lo humano". Las dos tendencias seguían existiendo pero la visión crítica y materialista se iba imponiendo paulatinamente a la idealista, apoyada además por las ideas de humanización erasmistas. Los escritores, con la nueva actitud de la Iglesia y de las instituciones, tuvieron que replantearse su tarea como creadores y tratar de armonizar la realidad y el mundo de las ideas.

Cervantes es uno de los primeros escritores que tuvieron que compaginar en su obra el entretenimiento, —el deleite que proporciona la cultura—, con la tradición de una literatura edificante y didáctica. Pero no cabe duda de que no es él quien crea su público, porque el abandono de los fines didácticos fue algo progresivo a lo largo del siglo xvi y principios del xvii. Cuando El Pinciano escribe sobre poesía didáctica y dice que: "...El (poema) que tiene mucha doctrina no es bien recibido ni leydo"¹⁸. Está criticando los tópicos religiosos que impedían que los poetas desarrollaran su talento. Lo que ocurría era que en ese momento las trabas dogmáticas se contraponían claramente a la demanda de un público lector que buscaba en los libros una diversión ligera, un entretenimiento. Cervantes supo entenderlo y buscar una forma de comunicación literaria que no llegase a ser didáctica aunque sí "ejemplar", capaz de hacer participar al lector con sus facultades intelectuales en la obra de creación.

En cada época los creadores se encuentran con una problemática específica que corresponde a cada momento de la historia, que tiene que ver directamente con el estatuto social que se le conceda al arte. Cada período social tiene que construirse una idea nueva acerca de conceptos como los de "creación" o "artista", que se encuentran en continua evolución o adaptación: por ejemplo, un artista de cualquier tipo no poseía el mismo estatus en el siglo xvi, en la Edad Media o en la antigua Grecia. La producción artística, y con ella la figura del creador, tuvo una evolución continua desde la antigüedad, yendo desde la concepción del trabajo artístico como un mero artesanado, basado en la imitación de la

naturaleza, hasta ir poco a poco formándose el concepto de originalidad romántica: el creador como *alter deus* capaz no sólo de imitar la naturaleza, sino de superarla, de sustraerse a la temporalidad y a las formas de la vida humana¹⁹.

En el Renacimiento no se llevó a cabo una ruptura radical con la Edad Media porque ya entonces se producían formas de autoafirmación de los creadores. No son otra cosa los ejemplos del maestro Mateo esculpiendo su imagen en el Pórtico de la Gloria, Gonzalo de Berceo dejando su nombre escrito en sus versos, o el caso más claro de creación de autor que fue la poesía trovadoresca. En este sentido, fue muy importante el concepto de *construire* desarrollado por Leonardo da Vinci, que parte de la idea de que el trabajo artesanal es capaz de crear objetos para el hombre, sin una referencia en la naturaleza. En este momento se hace posible el producir objetos basados en el saber y no en la mera observación de las verdades preexistentes. Si bien es posible que Cervantes no pudiera en su día pensar conscientemente sobre todas estas ideas tan generales sobre el arte, —ya que es éste un privilegio que nos concede el tiempo transcurrido— y meditar acerca de la evolución de la ideología, lo que sí podemos comprobar es que realizó un paso adelante en cuanto a la tarea de liberar al escritor de las ataduras de la tradición, poniendo en marcha el recurso de la ironía, capaz de iniciar un juego nuevo que desdibuja las evidencias de unos roles tanto de autor como de receptor capaz de alejar su obra de la tradición.

LAS INSTITUCIONES: EL CONTROL DE LA IGLESIA, EL ESTADO Y LA AUTORREGULACIÓN DE LOS CREADORES

La conciencia de que los gobiernos o estados deben intervenir en la difusión de la cultura parece ya una constante a lo largo del desarrollo histórico de los pueblos. En algunos casos, como sucede en la actualidad, y ante determinados medios de comunicación, las instituciones van a la

zaga de los sucesos que tienen que ver con el control social de la información, tal vez desbordados por una serie de cambios que afectan a las relaciones sociales²⁰. Pero el problema no es nuevo: cada vez que el poder siente cercana la posibilidad de que sus pilares se tambaleen, se produce una reacción para intentar controlar la marcha de los acontecimientos. Hoy en día preocupan las influencias “perniciosas” que los medios de comunicación masivos pueden producir en los receptores, y en el siglo xvi, la conmoción se produjo por la invención de la imprenta, la progresiva alfabetización de la naciente clase burguesa, y el temor a una literatura catalogada como frívola, que podía distraer a los seres humanos de sus fines terrenales planificados por el poder religioso.

La idea que tenemos de una España culturalmente abierta al exterior en tiempos de los Reyes Católicos y Carlos V, y la posterior cerrazón en época de Felipe II no es ni mucho menos acertada, ya que el control sobre las publicaciones había comenzado mucho antes de la subida al trono de este último rey. Si bien es verdad que los Reyes Católicos permitieron la importación de libros en un primer momento porque “redundaba en provecho de todos y en ennoblecimiento de nuestros reinos” (1480), pronto cambiaron de actitud radicalmente y las importaciones de libros se sometieron a la censura a partir de 1502; es decir, antes de que existiera el problema de Lutero y la Contrarreforma. Américo Castro aporta una idea interesante acerca de la censura intelectual en España, afirmando que ésta no proviene exclusivamente del proceso de la Contrarreforma de la Iglesia, sino del miedo de los que se habían hecho conversos a la fuerza a partir de 1492, que se vieron amenazados por una fuerte presión social. De esa forma podemos entender las bravatas en contra de la cultura, los encomios a la ignorancia típicos de la España de la época, en la que una cierta pátina de cultura podía representar una sospecha de ser judío, con las penosas consecuencias que este hecho podía traer consigo. El ser labriego e inculto era, en cambio, un seguro de limpieza de sangre²¹.

La segunda mitad del siglo xvi es una época caracterizada por la crisis y cambio social debido a que España no es más que la poseedora de un gran imperio amenazado. Por un lado, las discordias religiosas en el norte de Europa, las luchas dinásticas por otro, y el Saco de Roma en 1527, parecen vaticinar que algo va a terminar: la época de la tolerancia política y religiosa. A Erasmo lo habían apoyado en España en la época de Carlos V autoridades eclesiásticas como el Inquisidor General Manrique (†1537) de Sevilla, y el Arzobispo de Toledo, Fonseca (†1534). Pero con los primeros síntomas de crisis, el comportamiento tolerante a las doctrinas de Erasmo cambia: tienen demasiado que ver con Lutero. A Erasmo lo favorecieron los poderes del momento (El Emperador, Roma y la Inquisición), pero muerto Manrique, de repente sus ideas pasaron a ser obra de unos cuantos "intelectuales" más preocupados por conciliar el arte, la razón y la vida que de los problemas puramente dogmáticos. La reacción de la Iglesia fue claramente conservadora. Necesitaba una afirmación, un norte ante los nuevos tiempos y las nuevas ideas disgregadoras, y reaccionó incluso con violencia a partir de 1550, en contra de todo lo que sonara a herejía. La afirmación se lleva a cabo con la Contrarreforma y el Concilio de Trento.

Las primeras prohibiciones de libros se hicieron por provisiones y cartas acordadas. La más antigua es la del Cardenal Adriano, Inquisidor General, del 7 de abril de 1521 en la que se prohibía la entrada de los libros de Lutero en España. En 1535 se prohibieron los *Coloquios*, y en 1538 el *Elogio de la locura* de Erasmo. En la época de Carlos V aparecieron los *Indices expurgatorios. Listas de proscripción del entendimiento*. El primero es de 1546 que se hizo a partir de una lista de libros prohibidos realizada en la Universidad de Lovaina. El catálogo de obras excluidas fue grande. Fue muy importante el Índice de Biblias que llevó a cabo el Inquisidor Fernando de Valdés en 1554 en la que se expurgaban 54 ediciones; continuaron las de 1570, 1583, 1621, etcétera. Se expurgaron también *El Cancionero General*, la

Cárcel de Amor, *La Celestina* (prohibida totalmente en 1793), el *Auto de Amadís de Gaula* de Gil Vicente, la *Égloga de Plácida y Victoriano* de Juan del Enzina, las primeras ediciones de la *Propaladia* de Torres Naharro, y muchas más.

La Iglesia era consciente del cambio que se estaba produciendo en la difusión de las obras literarias. Había nacido y se estaba desarrollando la imprenta, y poco a poco, cobraba auge una burguesía culta interesada en leer, y no precisamente obras piadosas. El Renacimiento es la época en que se tambalea la antigua división entre idealismo-realismo, o lo que es lo mismo, la literatura parece ir olvidando su función educadora, y no puede resistir el empuje de las nuevas corrientes realistas y sensualistas de la literatura. Por ello, el Concilio de Trento intentó regular enérgicamente la literatura "*Libri qui res lascivas e obscenas ex professo tractant, narrant aut docent*". El concepto de lo lascivo era mucho más amplio que hoy en día, y géneros que contaban ya con una tradición como las novelas pastoriles, pasaron a ser sospechosos de obscenidad y por lo tanto, poco recomendables sobre todo para la educación de las doncellas. La estrategia que inventan entonces los autores es la de volver "a lo divino" todos los géneros que poseían ya una tradición literaria, y nace así por ejemplo la moda de los libros de caballerías de carácter religioso. Pero como sabemos, una obra literaria es continente y contenido ligados de un modo inseparable y esta conversión religiosa de formas tradicionales afectó no sólo a los temas, sino también a las técnicas y recursos novelísticos. Los escritores tuvieron que echar mano de la ironía, puesta en marcha ahora de un modo muy sutil y escondido. De nuevo, tal vez no tengamos otro ejemplo mejor que la obra de Cervantes. En *Don Quijote*, el autor consigue ocultarse tanto que casi nunca llegamos a saber su verdadero pensamiento acerca de los problemas que trata. Lo que pone de manifiesto Cervantes de un modo patético, por boca del personaje Humillos, en *Los alcaldes de Daganzo*, quien dice alegrarse de no saber leer quimeras

“que llevan a los hombres al brasero”. Cervantes es un simulador, maestro de la “doble verdad”, de la que tanto se había hablado en Italia precisamente cuando Cervantes vivía allí.

La Contrarreforma intentó resolver el problema de tener que armonizar lo ético con lo racional. Por eso el concepto de “lo verosímil” aristotélico aparece como tema central en muchas de las obras literarias del momento. Lo verosímil como una función reguladora de lo posible, lo que muestra las cosas no como son sino “como deberían ser”. Cervantes aprende la simulación, y la lleva a cabo hasta tal punto en *Don Quijote*, que sus opiniones aparecen expuestas pero nunca de un modo categórico y cerrado. Muy ilustrativo es el capítulo III de la segunda parte, donde Don Quijote representa la vertiente ideal y Sancho la histórica, sin que el autor llegue a definirse. Es Don Quijote quien habla de la verdad universal (lo verosímil), y Sancho de la verdad sensible y particular.

La literatura no pudo romper de un modo radical con la Iglesia porque el catolicismo era algo muy diferente a lo que pueda significar en nuestros días: era materia de Estado. La Contrarreforma obligó a un modo de pensamiento sin dar posibilidad a la disidencia; pero, como nos dice Américo Castro esta actitud “trae también al ánimo melancolía y desengaño, muy característicos y perceptibles a principios de 1600”²², y Cervantes es un ejemplo de esta actitud. En pocos escritores se trasluce como en él la necesidad de no resultar ingrato al dogma de la Iglesia, alardeando siempre de ortodoxia. De la primera parte de *El Quijote* se dice en la segunda: “La tal historia es del más gustoso y menos perjudicial entretenimiento que hasta agora se haya visto, porque en ella no se descubre, ni por semejas una palabra deshonesto, ni un pensamiento menos que católico” (I,3) o Sancho cuando se defiende como cristiano viejo, y dice: “que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de cristiano viejo, como soy, que nos habrían de oír los sordos” (II,3). Pero no nos equivoquemos, Cervantes se empeña en hacer hablar a sus personajes como interesados por la teo-

logía y siempre respetuosos de la religión, pero la ideología que maneja en muchos casos no resulta del todo ortodoxa, como sucede a veces en el tratamiento de la moral o la naturaleza. Cervantes es un escritor que mantiene cierta ambigüedad en cuanto a los temas morales y religiosos. Veamos la diferencia entre la primera y la segunda edición de 1605, del famoso pasaje de la fabricación de un rosario:

“Mas ya se que lo más que él hizo (Amadís) fue rezar y encomendarse a Dios; pero ¿qué haré de rosario, que no le tengo? En esto le vino al pensamiento cómo le haría, y fue que rasgó una gran tira de las faldas de la camisa, que andaba colgando, y dióle once nudos...”

* * *

“Mas ya sé que lo más que él hizo fue rezar, y así lo haré yo: y sirviéronle de rosario unas agallas grandes de un alcornoque, que ensartó, de que hizo un diez...”

¿Le pareció peligroso a Cervantes la posibilidad de hacer un rosario con un trozo de la camisa? Todo parece apuntar que sí, aunque nunca sepamos con certeza si fue él, quien corrigió el texto. En cualquier caso, Cervantes mantiene un principio de simulación como base no sólo de su moral, sino de su técnica narrativa.

El tema de la preocupación de la influencia de los libros en la vida de los individuos no aparece por primera vez en *Don Quijote*. Por ejemplo, en *La Celestina*, sabemos que su autor tuvo que reflejar los gustos del público en la medida que iba haciendo sucesivas ediciones. Don Galaor en *Amadís* “fue movido a gran deseo de ser caballero” por haber leído unos libros antiguos, o San Ignacio de Loyola confiesa que quiso imitar en su vida una obra de Cristo que había leído. Para Américo Castro²³, la preocupación del Siglo de Oro por los efectos de la literatura en la vida, como fuente de bienes y males, fue posible gracias a la tradición

oriental en nuestro país, que concedía un auténtico valor performativo a las palabras. No es por casualidad que una misma palabra en árabe (kalán, Kállam) signifique, por un lado "herir", y por otro, "conversar con alguien". Posiblemente la idea del poder de la palabra penetró más tarde en las páginas del *Quijote* en una forma que "no hallamos en la literatura del resto de Europa sino muy rara vez, (cuando los filósofos medievales llamaban a la naturaleza el "libro de Dios" era una idea oriental)...". La preocupación por los efectos de la literatura en la vida de la gente parece algo muy típico del siglo xvi español, y no parece únicamente consecuencia de la actuación de la Contrarreforma.

NOTAS

¹ Noël Salomón, "Algunos problemas de la sociología de las literaturas de lengua española", en AA.VV., *Creación y público en la literatura Española*, Valencia, Castalia, 1974, pág. 23.

² Partimos de la base de que para hacer una historia apropiada de la lectura se deben realizar tres tipos de aproximaciones: un análisis de textos, un estudio de usos y prácticas de lectura y una historia de los libros como objetos que circulan socialmente.

³ Aparece una relación detallada en el libro de Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en los siglos xvi y xvii*, Madrid, Turner, 1976. Allí podemos comprobar lo exiguo de la literatura libresco del momento: las grandes bibliotecas podían poseer alrededor de quinientos ejemplares.

⁴ Rodríguez Marín, *Don Quijote en América en 1607*, Madrid, Tip. de la revista de Archivos y Museos, 1921.

⁵ Vid. el interesante trabajo de Janice A. Radway, *Reading the Romance*, University of North Carolina Press, 1994 en el que estudia precisamente el tema de la lectura de novela romántica.

⁶ Hay estudios amplios que han aportado datos que han matizado un poco estas opiniones, tal vez demasiado radicales y generalizadas. Por ejemplo, es interesante el estudio de J. M. Madurell y Jorge Rubió, *Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553)*, Barcelona, 1955, donde aparece documentado el hecho de que hombres humildes sabían leer.

⁷ Juan de Mal Lara, *Filosofía vulgar*, Barcelona, "Selecciones bibliófilas", II, pág. 284.

⁸ Para consultar el tema con mayor profundidad se puede recurrir al excelente artículo de Michel Moner "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", en *Edad de Oro*, 7, Univ. Autónoma de Madrid, 1988, págs. 119-127, en el que da un toque de atención sobre el hecho de que se dé el error de pensar que el texto oral está hecho para el oído y el escrito para la vista. El texto oral no se reduce al plano auditivo ya que necesita una "puesta es escena" llevada a cabo por técnicas de adaptación de la mirada, reconstrucción de un espacio, etc.

⁹ En Francisco Rico, *Teoría y crítica literaria de la literatura española*, Madrid, Crítica, 1983, págs. 75-86.

¹⁰ Menéndez Pelayo se empeñó incluso en decir que su éxito fue pasajero en *Orígenes de la novela*, C.S.I.C., 1943, I. págs. 458-459.

¹¹ Sobre el tema existen varias opiniones. Por ejemplo, Rodríguez Marín en *La lectura de los libros de caballerías*, hizo surgir la idea de que eran las mujeres las más aficionadas a la lectura de estas obras, basándose en los consejos que da Fray Luis de León en *La perfecta casada*. Menéndez Pelayo, sin embargo, defiende que en el siglo xvi el público seguía siendo eminentemente cortesano. Otros críticos como Irvin A. Leonard o Henry Thomas, han defendido la idea de que el público consumidor de los Libros de Caballerías estaba compuesto por todas las clases sociales lectoras.

¹² Menéndez Pelayo, M, *op. cit.*, I, pág. 459.

¹³ El problema de la identidad del público lector de novelas de caballerías está lejos de estar resuelto. Existen dos posturas fundamentales. Por un lado, hay críticos como Maxime Chevalier y Daniel Eisenberg en, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, (Newark, Delaware: Juan de la Cuesta-Hispanic Monographs, 1985, págs. 92-110), que piensan que estas obras estaban dedicadas fundamentalmente a la aristocracia, tal como se pone de manifiesto en sus dedicatorias. Sin embargo, para autores como L. P. Harvey en "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain", (*Forum for Modern Language Studies*, nº 10, 1974, págs. 270-286), los libros de caballerías eran conocidos por un público mucho más variado. También Martín de Riquer en "Cervantes y la caballerescas", (en *Suma cervantina*, págs. 273-292. Ed. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley. London, Tamesis Books Limited, 1973), defiende que las novelas de caballerías eran un género popular, por lo que Cervantes las tomó como centro de su sátira. Para Aubrey Bell en "Cervantes and the Renaissance" (*Hispanic Review*, nº 2, 1934, pág. 95), tiene mucho que ver en la formación de una nueva literatura "de masas" es estrato de cultura popular de todo el Renacimiento:

"La cultura en España fue, hasta la época del Renacimiento, una cultura popular democrática, considerando que la épica, los romances, las leyendas religiosas, las crónicas y autos, podían ser ampliamente apreciados por la población analfabeta".

¹⁴ Héctor Calderón, *Ciencia y lenguaje en el Quijote y El obsceno pájaro de la noche*, Madrid, Pliegos, 1987, pág. 50.

¹⁵ Vid. Ciriaco Morón Arroyo, *Nuevas meditaciones del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1976. págs. 96 y ss.

¹⁶ Sobre el tema pueden consultarse los siguientes libros de Díez Borque: *Los géneros dramáticos en el siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus, 1987; *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus, 1984; *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.

¹⁷ Noël Salomon y Maxime Chevalier, "Creación y público: para una sociología literaria de los siglos de oro", en Francisco Rico, *Teoría y crítica literaria de la literatura española*, Madrid, Crítica, 1983, pág. 79.

¹⁸ Alonso López Pinciano, *Philosophía antigua poética*, Ed. A. Carballo Picazo, 3 vols. Madrid, CSIC, 1953, vol. 1, pág. 213.

¹⁹ Un buen estudio sobre el aspecto productivo de la experiencia estética lo encontramos en el trabajo de Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986. En él expone precisamente cómo el aspecto creativo de los artistas depende de una temporalidad y de unas estructuras sociales concretas. El concepto de "originalidad" es fundamental, y se va gestando a lo largo de la Edad Media en un proceso lento y progresivo.

²⁰ Podríamos referirnos, por ejemplo, a la discusión que se está desarrollando en el seno de nuestra sociedad en los últimos tiempos, centrada sobre las consecuencias de la violencia televisiva en los más jóvenes. Desde algunos sectores se reclama la intervención directa de los gobiernos sobre éste y otros temas (como el de la publicidad), porque de nuevo se considera a la población indefensa ante la omnipresencia de los medios de comunicación masivos. Sin embargo, el cambio responde a un proceso general que afecta a la concepción del saber en las modernas sociedades. (Vid Lyotard págs. 18 y 19.)

²¹ Vid. Américo Castro, *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus, 1972.

²² Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer, 1972, pág. 225.

²³ Américo Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967, (1ª ed. 1957) pág. 378 y ss.

²⁴ Américo Castro. *Ibid.*, pág. 378.

LA POÉTICA DE CERVANTES

Lo que tradicionalmente se ha definido como el término de "poética", no se reduce a una serie de normas rígidas, de reglas de juego de las que los escritores no podían salirse, sino que su organización y su desarrollo nos sirven para analizar todo lo que el autor utiliza como transgresor, porque el auténtico creador (incluso el que tiene que ver con la filosofía o la ciencia) es aquél que es capaz de crear a base de unas reglas aprendidas, pero que aporta algo a esa serie de leyes que definen el "juego artístico". Cervantes es un artista porque fue capaz de retomar la tradición y superarla haciendo posible el desarrollo de la novela moderna, dejando translucir en sus obras que se encontraba en una encrucijada temporal que iba a determinar una nueva posición del individuo occidental frente a la literatura de ficción: la lectura, la interpretación como génesis de un nuevo sentido crítico burgués (piénsese en "El Retablo de las Maravillas"); la lectura como un enriquecimiento personal que abre el campo de la estricta racionalidad interpretativa.

Por otra parte, cabe pensar que el estatuto de las obras literarias no estuviera todavía claramente definido en una sociedad con una burguesía en desarrollo, algo que pone en evidencia el carácter eminentemente oral con el que contaba la literatura en la que el significado variaba claramente según el público por el que fuera recibido; cada grupo, incluso cada individuo era susceptible de retener ciertos pasajes de lo leído o narrado ensalzando uno u otro en la memoria. Por ejemplo en *La Celestina* en la edición de

Toledo de 1500 el "corrector de impresión" añadió un *in fine* con el título: *Dice del modo que se ha de tener leyendo esta tragicomedia*, es decir, cómo el lector ha de entender el texto. El lector debe leer en voz alta y los apartados entre dientes "cumple que sepas hablar entre dientes", se debe variar el tono "A veces con gozo, esperanza y pasión/ A veces airado, con gran turbación/Pregunta y responde por boca de todos/ Llorando y riendo en tiempo y sazón". En el prólogo a la edición de Zaragoza de 1507 hace una clara referencia al auditorio: "Así que cuando diez personas se juntan para oír esta comedia en quien quepa esta diferencia de condiciones, como suele acaecer, ¿quién negará que haya contienda en cosa que de tantas maneras se entienda?". Tal como aparece en *El Quijote* en el capítulo XXXII de la primera parte, la literatura y la vida resultaban difícilmente separables, y no sólo para el público vulgar, aunque serían éstos los que no podían concebir la literatura fuera de la realidad, sin un antecedente real; en definitiva, un hecho que pone en evidencia la locura quijotesca. Como veremos, tanto el Ventero como Don Quijote son las dos caras de una misma moneda. Uno no concibe el estatuto de lo ficticio, y el otro está atrapado en el pecado de lo excesivo, de lo literal, de lo ficticio. Tal como afirma Jauralde Pou: "La literatura es un logro, invento, un concepto forjado y mantenido y sustentado por la nueva mentalidad burguesa y sólo lentamente arraiga en otras capas de población"¹.

Cervantes fue un escritor de su tiempo que toma partido ante los problemas que ocupaban la mente del ser humano del Siglo de Oro. Sin duda, es el escritor que más claramente plantea una contradicción constante a lo largo de su obra, hasta el punto que, en muchos casos, no sabemos si está utilizando la hipocresía más perfecta o la candidez propia del ingenuo ante la vida. En todo caso, no debería ser ésta una hipótesis de la que partir para conocer la posición de Cervantes ante los problemas teóricos que se le plantearon a los creadores de los siglos XVI y XVII, ya que, si bien no fue un crítico, fue un hombre con una sensibilidad propia de los

genios que consiguen captar y plasmar la realidad sentimental e ideológica de un pueblo en un momento concreto de su historia. Cervantes logró crear un libro genial en el que se nos permite "leer" la problemática de una época. Tal como afirma Carlos Fuentes:

"mas allá de la biografía y de la historia está *Don Quijote* mismo, el libro, el hecho estético que altera profundamente las tradiciones de la lectura y de la escritura en relación con la cultura que precedió al tiempo de Cervantes, la cultura que le tocó vivir y, desde luego, la cultura que había de sucederle"².

En el siglo XVI no se hizo en España teoría literaria en sentido estricto, al contrario de lo que había sucedido en Italia, donde se conocieron y discutieron muy pronto *La Poética* de Aristóteles y el *Ars Poética* de Horacio. La primera, no fue traducida al español hasta 1626, pero sí se difundió gracias a la *Filosofía antigua poética* de López Pinciano de 1596³. Su importancia fue que, por primera vez, la obra de Aristóteles puso de manifiesto una gran preocupación por los fines y los medios de la literatura en una Europa atormentada por cuestiones políticas y religiosas. Lo interesante sería conocer hasta qué punto Cervantes participó de estas preocupaciones, si conoció la obra de Aristóteles y qué posición tomó ante ella. Sabemos que contestar de un modo rotundo a estas cuestiones es imposible. Pero podemos pensar en Cervantes como un hombre autodidacta, atento a las discusiones que se desarrollaban con gran ardor, precisamente en los años en que vivió en Italia, no permanecería ajeno a esta problemática⁴. Si no hay referencias directas a la *Poética* en la obra de Cervantes, sí se puede encontrar al *Orlando furioso*, que seguramente conoció los años que vivió en Italia cuando se encontraba también en auge la obra de Tasso.

Si no podemos catalogar a Cervantes de creador plenamente intencionado, si en su obra intervino lo casual como

elemento creativo, si podemos decir que Cervantes fue un autor sensible a la problemática teórica de su tiempo, hecho que podemos rastrear en toda su obra⁵. En el *Quijote* (II,3), aparece esa idea de creación intencionada, aunque como otras veces, envuelta en ironía y falsa modestia:

“...el pintor de Ubeda, al cual preguntándole qué pintaba, respondió: “Lo que saliere.” Tal vez pintaba un gallo, de tal suerte y tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es un gallo”. Y así debe de ser de mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla.”

Con Cervantes la crítica no ha sido en ningún caso unánime. A veces se le ha descrito como un escritor ligero y despreocupado de todo problema teórico, mientras que otros comentaristas han destacado su gran capacidad crítica. Lo que podemos deducir es que la teoría literaria de Cervantes aparece disuelta en sus obras, como por ejemplo, en diversos pasajes de *Viaje al Parnaso*, comentarios del autor, algunos personajes en *La Galatea*, *Don Quijote*, o *El Canto de Calíope*. Cervantes conoció las teorías de la época y las supo plasmar de un modo literario, tal como ha sucedido con la mayoría de los escritores, que casi nunca han desvelado de manera explícita su poética.

TEORÍA LITERARIA EN EL SIGLO DE ORO

En todas las épocas de la historia crítica, uno de los intereses metodológicos ha sido el intentar solventar los problemas que plantea la interpretación del mundo —y por tanto de los textos—, y obtener una cierta garantía de que ésta es correcta. Ni los métodos científicos, ni los filosóficos, ni los literarios han proporcionado una solución definitiva al problema. La ciencia de la interpretación aparece como subsidiaria de otras disciplinas más generales que van de lo filo-

sófico a lo científico, tal como demuestra el interés en nuestros días por el problema de la interpretación y todo su desarrollo crítico.

Con el Renacimiento muchos principios teóricos heredados del mundo antiguo comienzan a evolucionar, incluso en aquellas concepciones que tienen que ver con la percepción y la observación del mundo. Hasta el Renacimiento la separación que nosotros encontramos evidente entre lo que vemos, lo que nos ha sido transmitido como aprendido —como pensamiento u observación ajena— y lo que otros han imaginado o creído no existía como tal. El dato apprehendido por observación, el documento histórico y el mundo de la fábula eran poseedores del mismo estatuto ontológico⁶. Foucault decía que “no era que la ciencia vacilara entre una vocación racional y todo el peso de una tradición ingenua, sino que había una razón muy precisa y apremiante: los signos formaban parte de las cosas, en tanto que en siglo XVII se convierten en modos de representación”⁷. Durante la Edad Media, las interpretaciones “tenían que ser correctas” y ajustadas a los principios que gobernaban el mundo por el simple hecho de que el mundo estaba regido por una deidad benévola. Sólo existe aquello que nos permite ver la perfección, si no es así es que algo impide al ser humano que vea la realidad verdadera oculta a sus ojos, por lo tanto, tal como decía Marc Bloch: “El resultado de esta visión era que en general la observación se descuidaba en beneficio de la interpretación”⁸. La interpretación tenía como instrumento de cognición el símbolo, que podía acercarse a los dos mundos (inteligible y sensible) que componían el alma humana⁹. Lo que ocurrió en el Renacimiento es que se produjo un cambio de *episteme* por el que el vínculo entre el lenguaje y el mundo se rompe. Por primera vez, el principio de autoridad y la preeminencia de la escritura a la que aludíamos en la Edad Media, se da por definitivamente superada. Ahora, el principio de autoridad de lo escrito, de lo intelectual, debe dejar paso a los sentidos: lo que se ve, lo que se oye, lo que se puede experimentar con

el propio cuerpo es lo que adquiere el rango de "científico" y por lo tanto, de medida del mundo. De ahí la importancia literaria que adquiere el diálogo como forma literaria del Renacimiento, y como estilo literario manifiesto en la forma dialógica de la novela que comienza con Cervantes. La multiplicidad de la palabra, de los personajes que hablan anudando nuevas relaciones. La interlocución como nueva práctica se va transformando poco a poco en una de las características fundamentales en la novela contemporánea. A partir de este cambio de *episteme* podremos entender, por ejemplo, la representación de las oposiciones entre Don Quijote y el mundo no quijotesco, entre la subjetividad y lo que está fuera de ella que en la obra toma forma según dos esquemas ideales: la aventura y el encantamiento.

El Neoaristotelismo impuso un nuevo método de conocimiento basado en la observación del mundo natural. Llegó a España en la segunda mitad del siglo XVI, gracias a la influencia fundamental de Cesare Scaligero en los comentarios poéticos de Fernando de Herrera y explicados sistemáticamente en la *Philosophía antigua poética* de Alonso López Pinciano, en 1596. En esta época nace una nueva actitud crítica basada en la razón y la observación que amenazaba directamente el principio de autoridad. Como consecuencia, el concepto de "mímesis" sufrió una variación sustancial al ser trasladado desde la antigüedad clásica al Renacimiento. Mímesis procede de *mimos* y *mimeisthai*, términos que se referían al cambio que se producía en los participantes en algunos rituales en los que seres de naturaleza no humana se reencarnaban en los participantes. La mímesis se produce en una acción ritual en la que por medio de la *katarsis* los dioses se hacían presentes, afirmando así la identidad, los puntos comunes y las diferencias que existían entre los dioses y los seres humanos. En ese ritual lo que permitía el paso entre ambos mundos, el conector entre lo divino y lo humano, era siempre un objeto u imagen. Pero lo importante era el ritual en sí mismo, y no tanto las cualidades de ese objeto. En el mundo griego la imitación en el

teatro fue haciéndose cada vez más frecuente. Platón y Aristóteles se encontraron ya con el doble concepto de mímesis: como imitación y como representación. Para entenderla debemos partir de la imagen del *colossós*, no con su significado más literal de lo grandioso, sino como doble que permitía poner en relación el mundo de los vivos y el de los muertos. En el coloso no era importante el parecido con el muerto, sino que el material del que estaba hecho representara la cualidad fundamental del otro mundo: la piedra fija e inmóvil. La imagen era un doble, una indicación de lo que se vuelve representativa en virtud de un ritual sustitutivo¹⁰.

En el Renacimiento lo que ocurrió con el concepto de mímesis fue que se copió el concepto aristotélico de "mímesis" de un modo confuso, ya que, si bien Aristóteles se refería a la "*imitación de la acción y de la vida*", se convirtió en el problema de la "*verosimilitud*". Es decir, el problema está en determinar cómo puede imitar el arte a la naturaleza, y en último extremo cómo la verdad poética depende de la verdad empírica. Por otra parte, Aristóteles hablaba de los dos principios de "unidad de acción" (necesidad y probabilidad) que también se interpretaron y adaptaron a la época. El artista debe utilizar la "invención", la *inventio* para transformar la materia natural en artística. Pero la *inventio* no se reduce a determinar la forma en que algo ha de decirse, sino que se trata de la naturaleza y la fuente de lo que se dice. Por eso la invención se utiliza en la época cervantina de un modo similar porque en realidad se refiere a la capacidad del creador para descubrir nuevos sujetos a diferencia de los modelos anteriores. El Pinciano, en su teoría, da más importancia al entendimiento y a la imaginación que a la imitación de los modelos tradicionales. La estructura fonética es ahora un instrumento del pensamiento, por eso las lenguas naturales deben ser transformadas por el artista e inventar nuevos significados figurativos o ficticios. En El Pinciano descubrimos lo que aparece evidente en *El Quijote*. El lenguaje no se refiere a esencias, sino que es un elemento convencional

para facilitar la comprensión lingüística de las comunidades. Cervantes representa de modo literario las ideas de "conciencia" y "discurso humano" que habían sido objeto de meditación durante el siglo xvi. Para ello parte de nuevo de las ideas que aparecen expuestas en El Pinciano, así como en el libro de Juan Huarte de San Juan *Examen de ingenios para la ciencia*. Estos dos teóricos coincidieron en la imposibilidad del ser humano para acercarse de una manera absoluta al conocimiento. Como para Cervantes, la verdad es un concepto frágil. El artista sólo pudo poner en marcha el ingenio narrativo que posee para alterar los signos lingüísticos tradicionales para dar lugar a otros nuevos. Con ello, nace un nuevo concepto de subjetividad que debe ser estudiada, contrastada y puesta en relación con los efectos que los textos escritos pueden causar en la subjetividad del lector¹¹.

Los géneros se delimitaban por una serie de normas que variaban de uno a otro, y aunque la novela resultaba ser uno de los más libres, estaba también regida por los principios de *concordancia* y *consonancia*. Cuando la mente de un lector entra en contacto con una obra, debe de existir una armonía tanto ideológica como estructural. O lo que es lo mismo, las obras deben poseer una unidad formal y ser verosímiles. Las faltas de verosimilitud afectan a la sustancia de las obras; y las imperfecciones estéticas a la forma de la materia artística que se combinan en la mente del lector. Cervantes trata el problema que se plantea en cuanto al género novelístico en el capítulo cuarenta y siete de la primera parte, expuesta por el canónigo. En ella presenta una teoría cercana a El Pinciano y el problema de diferenciar la poesía épica de la prosa caballeresca. En la Edad Media ambas se confunden, y en el siglo xvi los creadores intentaron reconciliarlos en las novelas de tipo bizantino que recogían tres elementos: el elemento culto, la épica antigua y los Libros de Caballerías.

Cervantes se enfrenta también a la dicotomía arte-naturaleza, y al problema de utilizar ambos elementos para crear una obra literaria. La cuestión es cómo ordenar todos los

materiales dispersos en la naturaleza. Así surgen dos ideas: el arte como representación de los fenómenos naturales, y el arte como proceso creador que es capaz de interpretar la naturaleza. Don Quijote, en el capítulo cincuenta de la primera parte dice: "el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence". Pero este planteamiento no resultaba tan sencillo cuando surgía el problema de considerar la naturaleza como "artística" y el arte "natural". El concepto de "Verosimilitud" venía a solucionar este dilema, al concebir lo verosímil como lo perfecto: el mostrar las cosas no como son, sino como deberían ser. De hecho, tal como afirma Riley, los conceptos de "imitación" e "invención" —que hoy nos parecen prácticamente antitéticos—, en el Siglo de Oro se confundían. Cervantes nos ofrece una perfecta definición neoaristotélica de los conceptos de "poeta" e "historiador":

"...pero uno es escribir como poeta, y otro como historiador: el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las ha de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna..." (II, 3)

Por último, recordemos la preocupación teórica que surge por el público en la época. Mientras los literatos italianos se interesaron por cuestiones de teoría literaria, en España surgió la preocupación por los temas morales y la pregunta fundamental fue precisamente qué sucede con el antiguo binomio "*prodesse e delectare*". Ambas funciones eran atribuidas al género poético. El binomio fue aceptado durante siglos, pero en la época se añadió un tercer requisito de la retórica: la poesía debía producir *emoción* en el lector. Durante mucho tiempo el prejuicio de que la poesía era mera distracción aparecía bastante a menudo, desde el Marqués de Santillana a fray Luis de León o Herrera. Desde la difusión de la *Poética* de Aristóteles esto no vuelve a suceder. Cervantes no trata como obras menores las obras poé-

ticas, pero haciendo uso de su ambigüedad, en muchas ocasiones hace una defensa de la literatura como formación religiosa: El Canónigo aconseja a don Quijote la lectura de libros sagrados; cuando va a morir, se lamenta de no tener ya tiempo para leerlos porque son "luz del alma" (II,74); el Canónigo resume también la finalidad de escribir en "enseñar y deleitar juntamente" (I,47). Son muchas las referencias de este tipo en Cervantes; sin embargo, creemos como Riley que, el "*prodesse*" cervantino estaba más que nada relacionado con el concepto de "*ejemplaridad*" neoaristotélico: "Cervantes estaba tan obsesionado por el problema de la verdad en la literatura que resulta difícil no llegar a creer que para él, la "utilidad" de la prosa narrativa estaba superada sobre todo da su *verdad poética*". El placer de las obras de ficción dependía entonces de la "verdad poética"¹². Lo excesivamente imaginativo ofende a la razón intelectual. Recordemos lo que dice el Canónigo en el capítulo 47 de la primera parte:

"Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirlo, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; que el deleite que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que se contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante;"

Que Cervantes era consciente del problema de la recepción literaria lo demuestra, además de sus referencias explícitas, el hecho de que ha estructurado el libro en varios niveles de lectura y la representación de varios lectores tipo que analizaremos en epígrafe aparte.

En definitiva, en Cervantes se observa una adopción de los nuevos conceptos neoaristotélicos: la concepción de la literatura como entretenimiento, pero no un entretenimiento negativo que se oponga a la moralidad, sino como una liberación necesaria del espíritu. Con Cervantes la literatura y el género novelístico se despega definitivamente del mundo

medieval, por eso Don Quijote dice: "sólo me falta dar al alma su refracción, como se la daré escuchando el cuento deste buen hombre" (I,50).

LÍMITES ENTRE ARTE-VIDA

Hablar de límites acaba por hacerse casi siempre imposible y muchas veces hasta ridículo, sobre todo, si lo que ponemos en el punto de mira es una obra de ficción. Por eso es mejor ser prudentes y centrarnos en algo más tangible que un límite entre arte y la vida: el problema de la mimesis entre ambas; es decir el reconocimiento tanto de unos objetos como de un tiempo que extraemos aparentemente de "lo real". La elaboración artística consigue que podamos representarnos un objeto del mundo, pero a costa de mantenernos siempre cautivos de la forma que el artista ha dado a su obra de arte (y que puede no tener nada que ver con nuestra representación de la realidad)¹³. Una vez más parece que la preocupación de los escritores del xvi está todavía sin resolver; o mejor sería decir que necesitamos continuamente replantearnos viejas cuestiones para formar nuestro sistema teórico. En la actualidad, el problema de la mimesis sigue afectando al hecho de intentar definir el estatuto que otorgamos a la ficción, y cómo la ponemos en relación con el mundo.

Hemos dicho que por varios factores (teóricos: neoaristotelismo; literarios: literatura realista), la realidad toma posesión de una nueva literatura que está gestandose con los cambios sociales y artísticos del Renacimiento. Cervantes se hace eco de la preocupación de este tiempo por compaginar la realidad con lo imaginario de la literatura. Tal como afirmó Américo Castro: "Si hay en Cervantes una preocupación máxima, sería la de expresar literariamente el contraste entre las imaginaciones extraordinarias y fantásticas y la experiencia común y usual"¹⁴. En esta época la realidad parece haber ganado definitivamente la batalla al

mundo ideal dentro del campo literario. Sin embargo, una idea que parece tan sencilla sabemos que no lo es tanto si pensamos que en cierto modo somos nosotros los que fabricamos nuestra propia realidad cuando pasa por el filtro de las percepciones. La realidad es, también en palabras de Américo Castro, algo "oscilante" imposible de ser aprehendida de un modo absoluto desde la razón. El tema no era nuevo en la época cervantina que hundía sus raíces en la teoría neoplatónica: el antiguo tema del "engaño ante los ojos", el no poder llegar claramente a discernir dónde empieza la imaginación y dónde la realidad. Cesare Segre aporta una idea interesante del trabajo de Cervantes cuando dice que: "Cervantes no estigmatiza tanto la pasión por los libros de caballerías, sino la confusión de la literatura con la vida"¹⁵, o mejor, como muestra del ser humano que busca continuamente el fabricarse una realidad coherente con su mundo imaginario. Tal vez sea esto lo que da un carácter verdaderamente moderno a la novela de Cervantes. Para Francisco Ynduráin "...lo que da la configuración específica a la novela moderna a partir del *Quijote* es justamente la tensión entre realidad y visión ideal, entre un mundo dado, concreto e histórico, y una personalidad no concorde con aquél, sino en colisión"¹⁶.

Don Quijote es el personaje que duda de las percepciones de la realidad: "Como a nuestro aventurero todo cuanto pasaba *le parecía* ser hecho y pasar al modo de lo que había leído" (I,2). La visión sobre el mundo se vuelve calidoscópica, múltiple, muchas veces incomprensible si no fuera por la firme voluntad humana de proporcionar una coherencia:

"Anda entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan..., y así, eso que a ti te parece había de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa". (D.Q. I, 25).

El Renacimiento coceptualizaba la idea de realidad no como algo que se da hecho, sino que se debe construir por

medio de la experiencia. El mundo ya no es meramente interpretable, y relativo, ahora existe un criterio científico basado en la experiencia. Recordemos algunos pasajes donde Cervantes alaba insistentemente el método experimental de conocimiento: En el *Persiles*, I,14

"La experiencia en todas las cosas es la mejor maestra de las artes".

También en *Laberinto de amor*, II, 319:

"Y si lo ignoras, te advierto que son seguras verdades las que la experiencia apura."

En *La Entretenida*, III, 74:

"No se ande con esferas, con globos y con máquinas de inteligencias puras; entienda, espere, escuche, advierta y mire".

Muy estudiado ha sido el pasaje de la cueva de Montesinos en el que Don Quijote reflexiona sobre su identidad, y que en muchos casos se ha considerado como antecedente del "pienso luego existo" cartesiano:

"pero el tacto, el sentimiento, los discursos concertados que entre mí hacía me certificaron que yo era allí entonces el que soy aquí ahora". D. Q. II,23

La experiencia es la fuente de la verdad, pero para que ésta sea válida se necesita un esfuerzo intelectual de atención, porque los sentidos no son completamente fiables. Ante esto, contamos con la existencia de un conocimiento intelectual que nos permite acceder al mundo que no podemos conocer directamente. En un pasaje del *Persiles* dice Cervantes:

"Las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia que las cosas, que no la tienen los mismos que las han visto, a causa que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada, y con esto excede la lección a la vista" BAE I,6.38a.

Don Quijote construye la realidad del mismo modo que la construye Sancho. No es que Don Quijote no vea la realidad, sino que deja de convertirse en su primer referente cuando ésta se pone en relación con su ideal de perfecto caballero¹⁷. Don Quijote crea su propia realidad, —mientras le dejan—, y de ahí extrae su fuerza para la aventura, para la autoafirmación personal, no frente al mundo, sino en el mundo. Transforma la bacía de barbero en yelmo de Mambrino, pero no fue él quien hizo la primera transformación del objeto, sino el propio barbero al ponérsela en la cabeza utilizándola como una celada. No sólo nuestro personaje transforma la realidad, en la vida diaria realizamos continuas adaptaciones, cambios de usos, transposiciones de sistemas, etcétera, porque esta manera de actuar es la capacidad de invención en sí misma.

Cuando don Quijote se encuentra con el mundo transformado en toda la segunda parte de la obra —según su propia imaginación— se desilusiona y muere. Don Quijote choca con la realidad en el capítulo X de la segunda parte. Dulcinea aparece ante sus ojos vestida de realidad y el mundo se torna para don Quijote en un mundo de artificios creados por los otros para él y para Sancho. Comienza entonces la locura de la humanidad, los Condes son ahora los que enloquecen y juegan a formar parte del imaginario de don Quijote, que por primera vez encuentra representado el mundo de las novelas de caballerías. Precisamente en ese momento es cuando decide ser cuerdo y morir. Don Quijote encarna así el nuevo papel que la literatura tiene que jugar en un mundo de por sí divergente. En palabras de Carlos Fuentes:

"Si la realidad se ha vuelto plurívoca, la literatura la reflejará sólo en la medida en que obligue a la propia realidad a someterse a lecturas divergentes y a visiones desde perspectivas variables. Pues precisamente en nombre de la polivalencia de lo real, la literatura crea lo real, añade a lo real, deja de ser correspondencia verbal de verdades incommovibles o anteriores a ella. Nueva realidad de papel, la literatura dice las cosas del mundo pero es *ella misma* una *nueva cosa* en el mundo"¹⁸.

La impresión de que la realidad es algo construido por un pacto implícito entre aquellos que comparten un momento histórico es una idea moderna que aparece ya en el texto cervantino y que acerca de nuevo la obra a nuestros días. Así Berger y Luckmann han presentado la tesis desafiante y de muchísimo éxito teórico de que "la realidad se construye socialmente"¹⁹. Si la realidad podríamos definirla como una cualidad propia de los fenómenos independientes de nuestra propia voluntad y el conocimiento como la certidumbre de que los fenómenos son reales y poseen características específicas, la vida se nos presenta como una realidad personal, interpretada por nosotros mismos y que adquiere un significado subjetivo de un mundo coherente. Sin embargo somos conscientes de que la realidad no se presenta como algo unitario, sino que se desarrolla a varios niveles con distintos grados de consciencia: sabemos que existen los sueños, la imaginación, los hechos... y todos conviven en nuestra conciencia. Sin embargo, hay una realidad de la que no dudamos: la vida cotidiana que organiza nuestra existencia de acuerdo a un "aquí y ahora" y que posee una sensación de inmediatez en relación directa con la proximidad a mi espacio histórico-temporal susceptible de ser manipulado por nuestro cuerpo. Ese espacio evidente que comparto con los otros es el "sentido común", la certeza por antonomasia que se diluye en la medida en que me alejo de la inmediatez porque "La realidad social de la vida coti-

diana es pues aprehendida en un continuum de tipificaciones que se vuelven progresivamente anónimas a medida que se alejan del "aquí y ahora" de la situación cara a cara"²⁰. Y en esta progresiva indeterminación, ¿qué papel juega el lenguaje —materia prima de los textos literarios— y herramienta evidente de la comunicación humana? El lenguaje es el elemento perturbador que posee la capacidad de trascender el "aquí y ahora", y es capaz de poner en comunicación lo que consideramos más próximo y más lejano, o lo que concedemos mayor o menor determinación de realidad consiguiendo trascenderla, y así "aunque el cúmulo social de conocimiento presenta al mundo cotidiano de manera integrada, diferenciando de acuerdo con zonas de familiaridad y lejanía, la totalidad de ese mundo queda opaca. Dicho de otra forma, la realidad de la vida cotidiana parece ser una zona de claridad detrás de la cual hay un transfondo de sombras"²¹. De ahí la genial intuición de Cervantes, el haber planteado que la ficción tiende un puente constante, es un hilo conductor entre la realidad más próxima e inmediata y esa "zona de sombras" que es al fin y al cabo es tan real como lo inmediato. Por eso utiliza la figura de un loco, porque a él le está socialmente permitido poner de manifiesto esa zona de oscuridad, la gran presente y ausente de las relaciones sociales, que se pone de manifiesto al intentar ocultarla, al condenarla al silencio. Don Quijote es el personaje que habla y al hacerlo, hace presente en su lenguaje un mundo que no existe más que en el mundo literario de un sector culto (El Canónigo de Toledo, El bachiller Sansón Carrasco, el cura) y en la imaginación del pasado del lector vulgar (Juan Palomeque o El ama).

Con Cervantes queda definitivamente destruida la posibilidad de entender de un modo unívoco los textos. De algún modo, nos condena a la interpretación plural del mundo. Como Teseo, no hemos encontrado todavía la salida del laberinto, pese a haber conseguido matar al Minotauro. El hilo de la interpretación unívoca del mundo se ha roto, la vuelta a la seguridad de un mundo exterior, al texto ordenado, es imposible. Casi cuatro siglos después segui-

mos instalados en la riqueza interpretativa que nos ofrecen las paredes de espejos del laberinto.

NATURALEZA DE LA VERDAD ARTÍSTICA: REALIDAD-FICCIÓN, VEROSIMILITUD-CREDIBILIDAD

El proceso que hemos descrito es el descubrimiento de la existencia de una nueva forma de realidad: la realidad artística. Pero no es un proceso exclusivamente cervantino, ya que otros autores contemporáneos suyos mostraron en sus obras el mismo fenómeno. Shakespeare tal vez haya sido el que con mayor fuerza plasmó el problema del ser artístico, la duplicidad de la realidad: Hamlet, es el personaje acorralado entre lo que percibe y el deseo de actuar. Hasta el siglo xvii, sueño y ficción eran entendidos de un modo negativo: una falta de realidad, como un modo deficiente del ser real. En el siglo xvii aparece el idealismo y las ideas del "Yo" de Descartes, Leibniz o Pascal, que tienden a realizar una unificación de lo subjetivo, pero las manifestaciones de ese "yo" unificador de la experiencia en el mundo aparece antes en literatura en autores como Shakespeare, Quevedo, Calderón o Cervantes. Don Quijote es un personaje nuevo porque se presenta ante nuestros ojos con un estatuto de realidad que no aparecía en la literatura anterior. Pensemos en la reflexión que Julián Marías hace al respecto:

"Pienso que el *Quijote* tiene un extraño carácter inagotable, y esto no es una ponderación, sino una determinación precisa; y no le viene de lo que tiene de "arte", "literatura" o "ideas", sino de su *realidad*. Lo verdaderamente real es en cierto modo inagotable. La filosofía ha pensado mucho tiempo que el individuo tiene alguna infinitud, en el sentido de que tiene infinitas notas. Un género o una especie se define mediante un número limitado de notas; pero un indi-

viduo no, porque siempre se le pueden añadir más: no es infinito ciertamente, pero sí indefinido: una realidad en sentido estricto tiene una quasi-infinitud que le viene de su concreción”²².

La autenticidad del personaje cervantino, su impacto sobre los lectores de distintas épocas no le viene de la realidad en sí, sino que se genera precisamente en la ficción. La realidad quijotesca proviene de la lectura de los libros de caballerías, de la literatura, y a ella hace referencia constante para autolegitimarse como personaje literario y como personaje real. Don Quijote no hace algo muy distinto del resto de los seres humanos, obligados a crear la realidad a base de muy pocas experiencias directas con el medio. Uno de los hallazgos más importantes de la literatura cervantina, es el haber puesto en evidencia el valor de lo imaginario en estructuras narrativas concretas y un tiempo narrativo genial.

Las técnicas para conseguir los efectos de realidad en la obra cervantina son varias —de ahí que juzguemos de poco casual de la invención quijotesca—. En la primera parte, vemos cómo aparecen plasmadas perspectivas diferentes de la realidad desde puntos de vista diferentes que se presentan por boca de los personajes, así como ironías constantes a las que somete al lector. También, aparecen episodios que muestran el mismo suceso pero que tienen distinto valor y desarrollo. En la segunda parte, el efecto verosímil lo da el hecho de entremezclar diversos temas que se atienen a la trama principal. Para leer a Cervantes, el lector tiene que poner en marcha toda su capacidad generadora de verosimilitud, ya que somos los lectores los que debemos dar el sentido según como lo queramos entender. Cervantes sabía lo necesario que era el hecho de tener que desarrollar un pacto con el lector. Cristina Percas de Ponseti lo deja bien claro al referirse a la unidad estructural de la segunda parte de *El Quijote*:

“Medio en broma, medio en serio, irónico y sincero a un tiempo, Cervantes desafía al lector a comprometerse a un acto de introspección, para participar en la creación del Quijote II. Hasta le adula llamándole “prudente” para que juzgue por sí mismo la *realidad* de la *ficción*, como en el caso del descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos. En episodios como el de la cueva, el de Maese Pedro, el del barco encantado, encierra Cervantes la diversidad temática de un mundo “dudoso y posible” que ha de *admirar*, *sus-pender*, *alborozar* y *entretener* poniendo ese tipo de ambigüedad significativa que repercute en todo lector”²³.

Don Quijote es el ser ficticio por antonomasia por ser no sólo un personaje de ficción, sino porque además nace de la posesión de lo ficticio, de la lectura que todo lo transforma. Don Quijote se pasea siempre sobre la cuerda floja que separa la realidad de lo que no existe como tal: un mundo compuesto de realidad y de ficción. Su constante malabarismo, delante de la sonrisa irónica de Cervantes, ha estremecido durante siglos a todos los que se han puesto a pensar sobre la obra. El problema no es la confusión de la realidad, de lo creíble con el mundo imaginario; el problema es la dificultad de separar ambos mundos. Tal como dice Octavio Paz, la clave de la obra cervantina hay que buscarla en la crítica a la realidad porque:

“...la duda del héroe novelesco sobre sí mismo también se proyecta sobre la realidad que lo sustenta. ¿Son molinos o son gigantes lo que ven Don Quijote y Sancho? Ninguna de las dos posibilidades es la verdadera, parece decirnos Cervantes: son gigantes y son molinos. El realismo de la novela es una crítica de la realidad y hasta una sospecha de que sea tan irreal como los sueños y las fantasías de Don Quijote... Épica de una sociedad que se funda en la crítica, la

novela es un juicio explícito sobre esa misma sociedad. En primer lugar, según se ha visto, es una pregunta acerca de la realidad. Esta pregunta —que no tiene respuesta posible, porque su mismo planteamiento excluye toda contestación— es un ácido que corroee el orden social. Aunque el mundo feudal no sale bien parado en la novela de Cervantes, tampoco su época merece la absolución”²⁴.

INTROSPECCIÓN Y AUTOANÁLISIS ARTÍSTICO. SEPARACIÓN DEL “YO-AUTOR” Y “YO-PERSONAJE”

Cervantes realizó un evidente esfuerzo por separarse de su obra y, en algunos casos, de su personaje. Aparece por primera vez en la literatura española la conciencia de la obra artística como “artefacto” (Mukarovsky) independiente del escritor, consciente de que una vez creada y difundida una obra emprende una marcha social y solitaria a través del tiempo convirtiéndose en un objeto de uso independiente, al margen de su creador, susceptible de ser utilizada con fines diversos, que se alejan en muchos casos de lo estrictamente literario. A ello alude Sancho Panza cuando dice:

“Es tan clara que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: “Allí va Rocinante”. (II,3).

El libro aparece aquí como un objeto social, que adquiere una funcionalidad diferente en cada caso, dependiendo de lo que cada individuo pueda o quiera hacer con él. El libro como objeto, como entidad cambiante, como variable de una función que se determina por medio de los valores que se adjudique al poseedor-lector-receptor del mismo. Y así,

Sancho hace una relación de todo lo que se puede hacer con un libro como objeto: tomarlo, dejarlo, leerlo, pedirlo...

Por otra parte, Cervantes crea uno de los primeros personajes con *finalidad mundana*, en palabras de Américo Castro. Mientras los personajes de los libros de caballerías eran héroes empeñados en reconstruir un mundo perfecto creado por Dios, Don Quijote habita un mundo dirigido por los seres humanos que viven al margen de la teología. El mundo es algo contradictorio y que funciona de manera autónoma, poblado de artefactos incomprensibles, como “máquinas y trazas, contrarias unas de otras” (*Don Quijote*, II, 29). Frente a este mundo de objetos extraños al ser humano que lo confunden, aparece la autoafirmación de Don Quijote: “yo sé quien soy —respondió don Quijote— y sé que puedo ser no sólo los que he dicho, sino todos...” (I,5). Un personaje que se mueve por el deseo de ser otro²⁵.

Además de la ficción del personaje, Cervantes consigue ficcionalizar la figura del narrador. No es cuestión de detenernos aquí en el estudio de los distintos narradores y autores del Quijote, pues creemos que existen en este campo obras muy interesantes y completas al respecto²⁶. Apuntar sólo cómo Cervantes se sirvió de la antigua estrategia de contar una historia que encontró en un manuscrito, —tal como sucedía en las novelas de caballerías—. Pero la novedad cervantina es que en *Don Quijote*, Cervantes no se conforma con esto, sino que intenta separarse de su personaje de un modo mucho más sutil, involucrando la recepción del lector. Como ha observado Torrente Ballester: “Es como si dispusiera de dos espejos, uno en cada mano, en ángulo recto el uno respecto del otro, y con cada uno de ellos lanzase sobre un tercer espejo —el lector— imágenes que se superponen, pero de las que todavía no se sabe si coinciden, si se completan, si se destruyen...”²⁷

Sin embargo, todo el artificio de distanciamiento que el autor utiliza, por ejemplo, como el “yo” que aparece en el prólogo, el aparecer como segundo autor, el traductor, el primer autor y finalmente el hecho de saberse don Quijote

personaje de ficción, consigue el efecto contrario al alejamiento entre autor y personaje. Cervantes quiso ironizar sobre una ficción pasada de moda y mezclarla con la realidad, pero lo que consiguió fue que la realidad acabara así ficcionalizándose. Tal como afirma Cesáreo Bandera: "El antiqijotismo y el quijotismo son las dos caras del mismo fenómeno novelístico, reflejo de la situación inevitablemente ambigua en la que el autor se descubre a sí mismo frente a su novela"²⁸. De nuevo nos encontramos con uno de los principales y más ricos conflictos que afectan a la obra de Cervantes: el problema de la literatura y la vida: cuál es la diferencia entre ambas (si es que existe), y una interrogación nueva acerca de su validez²⁹.

NOTAS

¹ Jauralde Pou, Pablo, "Producción y transmisión de la obra literaria *El Quijote*" en *Anales Cervantinos*, Madrid, CSIC, T. XXI, 1991, págs. 23-50. Cit. pág. 23-50.

² Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, pág. 15.

³ Marcelino Menéndez Pelayo, en su obra *Las poéticas de los siglos xv-xvii*, afirma que fue Juan Páez de Castro, bibliotecario de don Diego de Mendoza, el que hizo la primera traducción de la *Poética* de Aristóteles, aunque no aparece constancia de ello.

⁴ Para Edward C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971, el neoaristotelismo de Cervantes no pudo ser importado de Italia, precisamente por el hecho de que no aparece en *La Galatea*, sino que lo influiría más tarde El Pinciano y otros tratadistas. Otros autores, como Américo Castro, defienden en cambio la posibilidad de que hubiera conocido la teoría neoaristotélica en su viaje a Italia.

⁵ Como es sabido, continúa viva la polémica sobre el tema de si Cervantes era un escritor descuidado o no lo era, por la cantidad de errores y descuidos narrativos, discursivos o estructurales. Para un estudio profundo y novedoso del tema, véase el excelente libro de José Manuel Martín Morán, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990.

⁶ Vid. sobre este tema el trabajo de Jorge Lozano, *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987.

⁷ Michael Foucault, *Las palabras y las cosas*, Mexico, Siglo XXI, 1979, pág. 130.

⁸ Marc Bloch, *Feudal Society*, Londres, 1962, pág. 83. Trad. esp. *La sociedad feudal*, Madrid, Akal, 1987.

⁹ De ahí el principio de similitud platónico, explicado por Michael Foucault: *Las palabras y las cosas*, Agostini, 1985, también como instrumento de interpretación del mundo. Las aventuras de los héroes adquieren un valor simbólico porque el combate actúa como "prueba de verdad".

¹⁰ Sobre el concepto de mimesis puede consultarse Valeriano Bozal, *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987; P. Aubenque, *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1974; J. P. Vernant, "La categoría psicológica del doble" en *Mito y pensamiento de la grecia antigua*, Barcelona, Ariel, 1973.

¹¹ Vid. las obras de El Pinciano y de Juan Huarte, *Examen de ingenios para la ciencia* (1575, 1594), Esteban Torre, Madrid, Editora Nacional, 1976. Si se quiere hacer un estudio detallado de la teoría del "ingenio" resulta muy interesante el libro de Héctor Calderón, *Ciencia y lenguaje en el Quijote y el obsceno pájaro de la noche*, Pliegos, Madrid, 1987, en el que habla de la relación entre Juan Huarte, El Pinciano (los dos médicos) y Cervantes.

¹² Vid. Edward C. Riley. Op. cit., pág. 140 y ss.

¹³ Nos parece muy interesante la explicación que da Enrique Lynch sobre la teoría de la "mimesis" aristotélica de James Redfield, en su libro *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987, pág. 77 y ss.

¹⁴ Américo Castro "El pensamiento de Cervantes", en Francisco Rico, *Historia crítica de la literatura española*, Tomo 2. Madrid, Crítica, 1980.

¹⁵ Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 197. No estamos tan seguros como Segre si Cervantes la estigmatiza, o, más bien, mantiene también en esta ocasión una postura ambigua.

¹⁶ Francisco Ynduráin, en *Homenaje a Cervantes. II. Estudios Cervantinos*, Valencia, Mediterráneo, 1950, págs. 323-338. Cit. pág. 323.

¹⁷ Erich Auerbach, en su libro *Mimesis: la realidad de la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 1950, hace el siguiente comentario:

"...el idealismo de Don Quijote no es de esta clase. No se basa en una visión real de las circunstancias del mundo, no es que Don Quijote no vea la realidad; lo que ocurre es que la pierde de vista tan pronto como se apodera de él el idealismo de una idea fija" pág. 322.

¹⁸ Carlos Fuentes, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, pág. 93.

¹⁹ Peter Berger y Thomas Luckmann, *La construcción social de la realidad*, Madrid, Amorrotu, 1986.

²⁰ Berger y Luckmann, *ibid.*, pág. 51.

²¹ Berger y Luckmann, *ibid.*, pág. 63.

²² Julián Marías, *Cervantes clave española*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pág. 189. Recordemos que Dostoievski decía en su *Diario de un escritor*:

"El más fanático de los hombres, el que cree hasta la locura, en la más fantástica figuración que puede caber en la cabeza humana, recae de repente en dudas y reservas que hacen sacudir enteramente su fe. Y es interesante que esta sacudida ha de producir, no la insensatez condicionada por su locura, no la insensatez de que pueda haber caballeros que atravesasen el mundo por el bien de la Humanidad; no la insensatez de las maravillas producidas por los encantamientos de los cuales se habla en los libros "más verdaderos que existen", no. Al contrario, lo que provoca la sacudida es una circunstancia accidental y de segundo orden, puesta de manifiesto de un modo enteramente aislado. ¡Lo que al fantástico hombre le obsesiona es un anhelo de Realismo!".

Citado de "Dostoievsky y el Quijote" de F. Maldonado de Guevara en *Anales Cervantinos III*, págs. 365-372 y 465-47.

²³ Percas de Ponseti, Helena, *Cervantes y su concepto del arte*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 177.

²⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973, págs. 226-228.

²⁵ Resulta interesante el estudio de la teoría del "Deseo metafísica" de René Girard y desarrollado por Cesáreo Banderas en *Mimesis conflictiva*. En él se afirma cómo el mundo literario es un mundo sin Dios y nace de una trascendencia desviada. Los hombres necesitan adorar siempre algo divino y de ahí surge el deseo de "ser otro" pasando por la mediación de un tercer objeto o persona. En el caso de Don Quijote, es el deseo de ser Amadís el que lo mueve a la acción.

²⁶ Vid. por ejemplo Percas de Ponseti, Cesare Segre etcétera.

²⁷ Torrente Ballester, Gonzalo *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975, pág. 36.

²⁸ Cesáreo Banderas, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 47.

²⁹ Resulta muy interesante en este punto el estudio de José Echevarría *Libro de Convocaciones I: Cervantes, Dostoyevsky, Nietzsche, Antonio Machado*, Barcelona, Anthropos, 1986, págs. 13 y ss. En él aparece una referencia al libro de Marthe Robert *L'ancien et le nouveau: de Don Quichotte a Kafka*, París, Bernard Gasset, 1963, en el que se plantea la tesis de que en la obra cervantina subyace el interés constante de llegar a saber qué es la literatura en realidad para los lectores; si es verdadera o falsa, superflua o necesaria.

CERVANTES ANTE SUS LECTORES

Al considerar la literatura como comunicación, se vuelven pertinentes para el análisis de una obra elementos que la crítica tradicional no ha tenido en cuenta. Uno de ellos es sin lugar a dudas el estudio de la recepción de una obra en su contexto específico, y en concreto el análisis del impacto que una obra tuvo entre los lectores de su tiempo. ¿Cómo fue recibida por sus contemporáneos la obra cervantina? Para contestar tenemos que recurrir a tres tipos de fuentes escritas: los testimonios no literarios de la época, la crítica y las referencias directas en obras literarias en general.

La de Cervantes fue una obra de actualidad que atacaba un tipo de lectura en boga en aquel tiempo, pero que se encontraba ya en franco declive: las novelas de caballerías. Sin embargo, su crítica en aquel momento no dejó de ser oportunista, y en todo caso poco original. Pulcini y Folengo, por ejemplo, habían puesto ya en aquel momento el tema de la caballería en ridículo, tema que contaba ya con una tradición en Italia. Por ejemplo, cuenta Menéndez Pidal cómo en la segunda parte del siglo xiv, Sacchetti había creado un personaje del tipo quijotesco, Agnolo di Ser Gherardo, un hombre que sufría de un afán exagerado de actuar como un joven caballero a pesar de contar con más de setenta años y, como haría después Don Quijote, montado en un caballo famélico, cabalga desde Florencia hasta un pueblo vecino para asistir a unas justas. Cuenta la historia cómo el pobre hombre es objeto de burlas por parte de

unos bromistas. Seguramente Cervantes conocía esta tradición que rehizo adaptándola al ambiente español. En todo caso lo que sí parece seguro es que conociera *El entremés de los Romances*, obra en la que un labrador, Bartolo, de tanto leer romances enloquece¹. Seguramente Cervantes no buscó la originalidad, sino la efectividad de una obra poco arriesgada desde el punto de vista temático, en el sentido de que cuando escribe la sátira sobre las novelas de caballerías el género se encontraba entonces en franca decadencia. El interés por no incomodar a los lectores se hace patente por el hecho de que en cambio no se riera del género pastoril, todavía en boga y respetado en la época, sin ocurrírsele criticar lo disparatado de unos libros que contaban las historias (bastante absurdas para nosotros) de unos cortesanos disfrazados de pastores utilizando un lenguaje poético en un contexto artificial creado *ad hoc*.

Sabemos que el libro de Cervantes fue una obra de gran éxito en la época, sobre todo por el cotilleo y la sátira de tipo literario y de costumbres de la época que contenía. En su obra Cervantes se rió de mucha gente: en primer lugar de la costumbre literaria de los que se daban de nobles sin serlo; los que incluían sonetos y poemas de próceres del momento como marqueses, duques, etcétera y en general todos aquellos que hacían de las obras una exhibición de falsa erudición: los que se lucían con "famosas anotaciones", los que citaban a Platón y Aristóteles sin sentido, o los autores que, como en el pasaje de la Cueva de Montesinos basándose en Virgilio daban explicaciones históricas innecesarias a la ficción. No es de extrañar que la obra no pasara inadvertida tanto para el público culto de la época como para el "vulgar", convirtiéndose en un "best-seller" del momento. El interés en el público culto se hace patente en la carta de Lope de Vega escrita en Toledo en 1904 en que hablando de los poetas decía: "ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a *Don Quijote*." Esta apreciación no fue anecdótica en los escritores cultos: o se le criticó duramente o su presencia fue escasa en los escritores

moralistas. Nicolas Antonio, por ejemplo, lo definió como "un nuevo Amadís a lo ridículo", o Gracián reaccionó de una manera incluso colérica en *El discreto*, donde criticó duramente la obra por considerarla ridícula y jactanciosa. Por entonces Quevedo también escribía su *Testamento de Don Quijote*. Por otra parte, el teatro, catalizador de tendencias sociales y literarias de la época, da muestra del éxito de la obra cervantina. Aparece citado en la obra de Salas Barbadillo *El caballero puntual y Gracioso Romance* de Juan de Burgos, *La arcadia fingida* (1621) de Tirso de Molina, *La dama duende* (1629) de Calderón y Guillén de Castro escribe en 1625 la obra dramática *Don Quijote de la Mancha*.

El verdadero éxito de *Don Quijote* fue popular, y con ello se ganó el desprecio del sector "culto". Es conocida la anécdota que cita Baltasar Porreño en 1926 *Dichos y hechos del Sr. don Felipe III el Bueno* que narra cómo el monarca al escuchar las carcajadas de un estudiante dice: "Es estudiante, o está fuera de sí, o lee la historia de don Quijote". Es evidente el éxito de la figura de Don Quijote en su presencia como personajes en mascaradas y festejos. Rodríguez Marín, en su libro *Don Quijote en América*, llega a describir diez ocasiones entre 1605 y 1621. Se sabe también que en 1605 el caballero portugués Jorge de Lima Barreto se disfraza de Don Quijote en las fiestas de Valladolid celebradas para conmemorar el nacimiento del príncipe Felipe. Muestras del favor popular hacia el personaje aparecen en letras escritas para fiestas populares y mascaradas como la de Sevilla del año 1617 en que los estudiantes de la universidad juraban defender la imagen de la Inmaculada Concepción.

Por último, sabemos del éxito en el extranjero de la obra cervantina por la existencia de prontas traducciones y menciones en obras de teatro. Por ejemplo, aparece citado por los comediógrafos Wilkins Middleton en 1607 y Ben Jonson en 1610-11. La primera traducción fue hecha por Shelton al inglés en 1612, y conocida es su influencia en el fructífero humor inglés como Fielding (*Joseph Andrews*) y Stern

(*Tristram Shandy*). Inglaterra fue sin duda el país que antes pareció entender el genio cervantino y llevó a cabo cincuenta y cuatro traducciones entre los siglos XVII y XVIII. En Francia la obra se tradujo en 1614, pero no fue apreciado hasta el siglo XIX. El libro cervantino, con el éxito que seguramente sorprendió al propio autor sigue siendo un buen ejemplo para ilustrar lo conflictivo que ha resultado para la crítica la separación prejuiciosa entre literatura culta y literatura vulgar.

CONCIENCIA DE EFECTIVIDAD DE UNA OBRA

Aunque no podamos concretar exactamente en qué consiste la "literariedad" de una obra escrita, el estatuto por el que un escrito se convierte en parte de un grupo similar a él, sí podemos pensar en el autor como conciencia creativa, y en la escritura como desarrollo de la función comunicativa de la obra literaria. Que Cervantes se preocupó por la recepción de sus obras y por el sentido artístico de las mismas, nos parece a estas alturas un lugar común. Sin embargo, sería curioso estudiar la ambivalencia con la que juega a la hora de representar su teoría, y para ello, debemos dejar un poco de lado su *Don Quijote* y referirnos a dos novelas ejemplares: *El casamiento engañoso* y *El coloquio de los perros*, por la riqueza de matices que contienen a la hora de expresar el pensamiento cervantino acerca del valor y las posibilidades del arte de la ficción. Es el alférez Campuzano el personaje encargado de esgrimir las preocupaciones literarias del autor. Éste intenta convencer a su compañero Peralta de la veracidad del *Coloquio*. Como no lo consigue, apela al placer de leer para satisfacer la curiosidad acerca de lo que los perros han dicho. Cuando Campuzano se refiere al gusto de la lectura por el mero entretenimiento que ésta causa, está marcando una línea divisoria entre lo que es la experiencia real del mundo y lo que es una experiencia estética (y con ello enfrenta también los antiguos problemas

de verosimilitud e historicidad). Con Cervantes asistimos al reconocimiento del disfrute estético como sano descanso del alma, desprovisto de matices negativos. Dice Peralta: "Señor Alférez, no volvamos más a esa disputa. Yo alcanzo el artificio del *Coloquio* y la invención y basta. Vámonos al espolón a recrear los ojos del cuerpo, pues ya he recreado los del entendimiento". El placer de la lectura es para Cervantes una prueba del efectivo funcionamiento denotativo del lenguaje.

Volviendo a *Don Quijote*, en el prólogo el autor pide al lector que admire la *invención* de su novela. Estamos en una época en la que la imaginación alcanza un valor intrínseco en sí misma. No se trata de copiar un género canónico. Recordemos, a modo de ejemplo, qué sucedía en los libros de caballerías anteriores. En el Amadís, Montalvo justificaba los temas que llevaban a la salvación del lector, pero parece avisar de que su libro es ficción de un modo irónico:

"En los cuales cinco libros como quiera que hasta aquí más por patrañas que por crónicas eran tenidos, son con las tales enmiendas acompañados de tales enxemplos y doctrinas, que con justa causa se podrán comparar a los livianos y fiables saleros de corcho, que con tiras de corcho y plata son encarcelados y guarnecidos".

Cervantes consigue librarse en el *Quijote* de la vieja preceptiva que determinaba el valor literario. Este es uno de los factores que han hecho del libro uno de los pilares de la novela moderna. Pero además, en el prólogo renuncia a ostentar autoridad sobre el lector, por el hecho de ser el creador de la obra. Cervantes crea un nuevo vínculo de complicidad y guiño inteligente con el lector que se demuestra de un modo definitivo al final de la obra cuando hace una distinción entre su *Quijote* y el de Avellaneda: El criterio de verdad, de autenticidad que aplica a su obra, no es otro que la existencia de un vínculo anterior imaginario que había

entre el autor, el lector y obra (II, 74), creado en la primera parte de *Don Quijote*. Con todo esto, Cervantes no sólo da libertad al lector a la hora de juzgar e interpretar, sino que se aprovecha de las nuevas relaciones y vínculos que se establecen con los lectores para moverse en mayores márgenes de libertad creativa.

En el prólogo de 1605 el lector es presentado con todos los privilegios aparentes. Pero a partir de ese momento, el autor desarrolla un juego irónico cuando escribe el refrán "debajo de mi manto, al rey mato". Podríamos interpretarlo como un principio de defensa del escritor, pero también de la libertad interpretativa. En todo caso, los ruegos constantes al lector que eran preceptivos en los libros de caballerías, se transforman en *Don Quijote* en material irónico. Por ejemplo, Cervantes critica en primer lugar la costumbre de añadir sentencias filosóficas y adornos literarios que justifiquen que el autor forma parte de la tradición de la autoridad; y en segundo lugar, aparece también la ironía sobre el "sermoncico cristiano" o lo que era, en muchos casos, una disculpa didáctica para guiar la interpretación de la obra. Cervantes separa su invención de las verdades de religión y no menciona para nada la inspiración divina para la invención de su obra. Pero lo que realmente nos interesa en este momento, es señalar que en el prólogo de 1605, Cervantes realza los valores estéticos (y nosotros diríamos incluso "téticos") de la lectura: "Procurad también que, leyendo nuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el sueño la acreciente, el simple no se enfade...". Para concluir resultan muy interesantes las ideas de Edwin Williamson al respecto:

"Cervantes va a transformar estas aventuras en una experiencia estética cuyo valor el lector no podrá determinar por meras consideraciones de verosimilitud histórica (...) El prólogo de 1605 representa una defensa de la imaginación, una reivindicación de la libertad creadora del escritor frente a la influencia opresiva de la verosimilitud, la historicidad o el didactismo..."²

A Cervantes le interesa ser efectivo a la hora de presentar una obra de ficción, pero la efectividad toma cauces históricos nuevos. Escribe una obra al margen de la tradición "culta" del romance y su legitimación, no la busca en los principios de autoridad clásicos de la literatura, sino en el pacto que realiza con el lector por medio de las distintas técnicas narrativas, que ponen en marcha un juego de ambivalencias constante: las mismas que orientan al lector lo desorientan. Es decir, si bien las discusiones sobre teoría literaria (historia vs. fábula, armas vs. letras, etc.), documentaciones de tipo histórico, los reiterados posibles errores de redacción, los olvidos, anacronismos, los datos históricos falsos, la multiplicidad de narradores, etcétera, parecen querer confundir al lector, en realidad consiguen el efecto contrario: al no saber en qué grado de verdad nos movemos, comenzamos a mezclar y confundir el libro con la vida y nos entregamos al texto en sí mismo y a la "realidad ficticia" de *Don Quijote*.

UNA VISIÓN ERASMISTA: ELOGIO DE LA LOCURA, DUALIDAD DE LA VERDAD, ILUSIÓN DE LAS APARIENCIAS O UN NUEVO MECANISMO CRÍTICO

Pese a que Cervantes no nombró a lo largo de su obra a Erasmo, debió conocer su trabajo directa o indirectamente³. Sobre todo en su *Don Quijote*, aparecen temas y formas que recuerdan las doctrinas de Erasmo que habían sido, como hemos dicho, aceptadas por autoridades civiles y eclesiásticas, aunque en la época de Cervantes ya habían sido proscritas. Aparecen tres temas erasmistas: la locura, la dualidad de la verdad, y la ilusión de las apariencias. Con estos tres elementos Erasmo había puesto en evidencia la dualidad perpetua del ser humano. Por la razón se puede llegar sólo a formar una *opinión* de las cosas, y no una razón verdadera porque en el mundo conviven cosas tan diversas, opuestas y oscuras que es imposible que podamos estar seguros

de alguna verdad. Este tema aparece constantemente en *Don Quijote*, pero amparado por las percepciones de un loco. Pero el loco es aquel que puede decir la verdad de sí mismo en sociedad, que puede hacer un uso impune del lenguaje y desvelar los mecanismos que rigen las relaciones sociales, ya que posee la dualidad de poder y saber decir verdad. Michel Foucault cuando habla de los controles sociales que se ejercen sobre el discurso decía que:

"Desde la más alejada Edad Media, el loco es aquel cuyo discurso no puede circular como el de los otros(...) en cambio suele ocurrir también que se le confiere, opuestamente a cualquier otra extraños poderes, como el de enunciar una verdad oculta, el de predecir el porvenir, el de ver en su plena ingenuidad lo que la sabiduría de otros no puede percibir"⁴.

¿Cómo era concebida la locura en el siglo xvi? ¿Qué sabemos de la relación entre locura e ingenio? Sabemos que, por ejemplo para Juan Huarte de San Juan, gran humanista del xvi, en su obra *Examen de Ingenios* "la locura es un modo de ingenio", porque para el Renacimiento el *Ingenium* constituía todo el fondo del Ser. En el Barroco, ese concepto unitario se disgrega en tres: como "furor poético", "melancolía" y "discursividad ingeniosa", y todos estos conceptos aparecen mezclados con "sensibilidad", con "imaginación", con "entendimiento". Gracián por ejemplo intentó sistematizar y caracterizar cada una de ellas. Harald Weinrich en su excelente trabajo *El ingenio lego de Don Quijote* decía que los elementos del fenómeno poético-caracteriológico son tres: ingenio, melancolía y locura. Cervantes crea un personaje que posee las tres porque es ingenioso, estás loco, y se considera poseedor de una conciencia melancólica, es "el caballero de la Triste Figura". Esto tiene que ver con la concepción barroca de la locura y el genio, pero también con la medieval de la melancolía: el delirio melancólico es característico del *Ingenium* (que

alberga la melancolía delirante, y por lo tanto la locura) y se exterioriza por una *triste figura*. Por eso don Quijote es un loco paradójico, porque en realidad es síntesis y realización de una serie de ideas medievales y un renacimiento cambiante. La paradoja está en el hecho de que Cervantes inventó el loco-cuerdo ya que dentro de esa locura admite la discreción, en un contraste típicamente barroco. Pensemos en la idea de Erasmo cuando decía que también Júpiter necesita disfrazarse de pobrecillo para procrear pequeños Joves: lo mismo hace Don Quijote para recrear una ficción. Don Quijote es un personaje que pone en práctica una fe, que es en este caso locura, empeñándose en restablecer la certeza unitaria del mundo medieval en un tiempo que esto movía ya a risa⁵. El personaje y los temas señalados son de raíz erasmista porque Erasmo había lanzado el desafío de la locura. La locura (o la estulticia) como mecanismo crítico que funciona frente a los absolutos de la razón, a las verdades medievales indudables, y lo hace precisamente en una época en la que había comenzado el dominio de la razón. Pero el tema de la locura no es sólo una preocupación de los erasmistas, sino que afectó a todo el pensamiento del siglo xvi. Lo que consigue Cervantes (sobre todo en *Don Quijote* y en las *Novelas ejemplares*) es desarrollar un método para crear personajes problemáticos que tienen que enfrentarse a circunstancias que le son adversas y que provocan en ellos la locura. La novedad del desarrollo novelístico de Cervantes es que descubre que la locura es la vía más apropiada para introducir la ficción en la realidad. Sus personajes no son ni pícaros ni pecadores como los de Mateo Alemán, porque no buscó doctrinas sociológicas o religiosas que explicaran la condición humana, abriendo así el camino de la futura novela psicológica.

Pero no es sólo Cervantes en la época el que expone una crítica a un sistema nuevo de pensamiento. Shakespeare hizo lo mismo con su *Hamlet* y *El Rey Lear*, dos personajes encerrados en su locura⁶. Hamlet, es el primer personaje que duda y medita sobre su ser ficticio: "Palabras, palabras,

palabras...". Como Segismundo, de *La vida es sueño*, los personajes del barroco sienten y muestran el vacío de una pérdida del mundo centrado en Dios, y el desasosiego de no encontrar una congruencia semejante en el mundo humano. El sentimiento de la preeminencia de lo irracional ha existido siempre a la largo del pensamiento y la creación humana, si bien, expresado de un modo diferente en cada época. Ante la obra de Cervantes aparece como pertinente el tema de la moderna desorientación filosófica en cuanto al fracaso de los "sistemas" epistemológicos tradicionales y la lógica. Tomémoslo como un síntoma más de un cambio, de la transformación profunda que está afectando a nuestro mundo actual.

CERVANTES ENTRE EL FRACASO Y EL TRIUNFO

Poco antes de morir en el prólogo al *Persiles*, Cervantes se duele de lo mal que se había entendido su *Don Quijote* al ser considerado un libro para hacer reír, en la conversación que mantiene con un estudiante con el que se encuentra en el camino:

—¡Sí, sí; éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre, y finalmente el regocijo de las musas! Yo, que en tan poco espacio vi el grande encomio de mis alabanzas, pareciome ser descortesía no corresponder a ellas. Y así, abrazándole por el cuello, donde le eché a perder de todo punto la valona, le dije:

—Ese es un error donde han caído muchos aficionados ignorantes. Yo, señor soy Cervantes, pero no el regocijo de las musas ni de ninguna de las demás baratijas que ha dicho"⁷.

Al escribir *Don Quijote* Cervantes se sale de la preceptiva prestigiosa de la literatura de su tiempo. Conocida es la

teoría de que el autor pensaba escribir una novela corta y acabó enamorándose de su personaje al ver las grandes posibilidades que tenía de triunfar con él. De entrada, Don Quijote es un personaje risible porque pone a andar un arquetipo literario pasado de moda, y no sólo porque exhibiera extrañas actitudes sociales. Pensemos que tan cómicas podrían haber resultado las imágenes de hombres y mujeres que se transforman en pastores y viven en el campo —los personajes de las novelas pastoriles—, como Don Quijote ejerciendo la andante caballería; pero, de hecho, no sucede así. Cervantes no hizo reír con estos personajes, simplemente porque no se trataba de un género caduco, la novela pastoril poseía vigencia en aquel momento y a nadie se le ocurriría hacer un parangón entre el comportamiento absurdo de Don Quijote y por ejemplo, Cardenio. Cervantes supo de dónde tenía que sacar su éxito irónico y cómo ponerlo en práctica.

En todas las sociedades de un momento histórico concreto existen simultáneamente algunos arquetipos literarios que llegan a funcionar como si pertenecieran al mundo real, sin que resulte fácil la delimitación entre ficción y realidad. Los actuales son otros, evidentemente distintos a los que se observan en *Don Quijote*. Podríamos preguntarnos cuáles son, cómo se crean y cómo funcionan. Por ejemplo, ¿existe algún personaje prototípico en la época actual que provenga directamente del mundo literario, o han sido todos suplantados por los producidos en los medios de comunicación? La respuesta no resulta tan fácil, y nos remite al estudio de la manera de producir realidad y prototipos simbólicos que van cambiando a través del tiempo. Lo que es evidente es que Cervantes consiguió un éxito popular muy importante en su época, pero sólo un "éxito popular" en el sentido más estricto de la expresión. Cervantes, cuando publica la primera parte de su *Quijote*, es un escritor mayor, que ha sido borrado del teatro y que se considera, por ende, mal poeta. Tal vez se rindió a los encantos de un éxito de público, sin saber que al hacerlo conseguía revolucionar todo el

mundo de la novelística (género hasta entonces de poco prestigio). Consigue un gran éxito editorial, pero no es reconocido por la élite del momento (Recordemos las famosas críticas de Lope de Vega), y posteriormente intentará legitimarse escribiendo una obra de un género de prestigio: *El Persiles*. En vida del autor, *El Quijote* no lo sacó ni de la pobreza (vendió los derechos de autor de la primera parte por muy poco dinero), ni del desprestigio literario; y además, cuando estaba a punto de terminar su segunda parte, se encontró con la desagradable sorpresa de que alguien se le ha adelantado con la publicación de un Quijote que amenazaba la integridad de su obra (y por supuesto el éxito editorial). En todo caso, consiguió trascender con su pensamiento el mero propósito de que *El Quijote* fuese un libro de sátira de los libros de caballerías. Tuvo que moverse entre dos mundos; uno de antiguos ideales que ve desmoronarse en pleno período barroco; y el otro real, que también le ha ido negando casi todo y que se vuelve cada vez más complejo.

TIPOLOGÍA DE LECTORES

Ya Aristóteles en la *Retórica* planteaba que en los discursos el acercamiento al oyente debe hacerse por el “movimiento del ánimo”, porque los oyentes “son arrastrados a una pasión por el discurso, pues no concedemos igual nuestra opinión con pena que con alegría, ni con amor que con odio”⁸. La clasificación retórica la realizó precisamente basándose en el criterio del placer que las distintas pasiones provocan en el oyente. Las pasiones son entonces “aquello por lo que los hombres cambian y diferencian para juzgar”: la ira, la calma, el amor, el odio, el temor, la compasión, etcétera. Algo similar intenta hacer Cervantes en su obra, presentándonos una variada tipología de lectores, niveles de lectura y, por último, la influencia práctica que la literatura puede tener sobre sus receptores. Pocos autores habrán

hecho un análisis tan profundo y variado sobre el tema en la historia de la literatura y habrá que esperar a la época contemporánea en la que el arte comienza a cuestionarse a sí mismo y a trabajar sobre “metaliteratura”, para encontrar ejemplos tan válidos como el libro de Italo Calvino: *Si una noche de invierno un viajero...*; el cuento de Cortázar *Continuidad de los parques*; o el de Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*.

La lectura, aparece articulada en varios niveles en la obra de Cervantes. Por un lado, sabemos del éxito de la novela en un sector no culto, o mejor dicho, de un decodificador más o menos literal de su obra; y por otro, el lector capaz de leer entre líneas, de interpretar y “recrear” *El Quijote* como una obra llena de matices y distintos niveles que van desde lo simbólico y metafórico hasta lo lingüístico-social⁹. En este campo existen trabajos suficientemente aclaratorios, por lo que nosotros nos centraremos más bien en la exposición del tipo de lectores que Cervantes presenta en su obra y en las funciones de la lectura.

Don Quijote, el lector enajenado

La lectura para Don Quijote son varias cosas. En primer lugar es un *modelo de comportamiento*. Gracias a ella, consigue construirse a sí mismo, y dar coherencia a su universo personal. Don Quijote crea su personalidad con una clara conciencia de lo que está haciendo, y desde el capítulo II comienza a imaginarse “sobre lo que de él escribirá el cronista”, o en XIX de la primera parte dice: “No es eso —respondió don Quijote—, sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas, le había parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo...”; y en el capítulo XX: “—No niego yo —respondió don Quijote— que lo que nos ha sucedido no sea cosa digna de risa; pero no es digna de contarse”. Pero además, resulta un artificio interesante el de Cervantes cuando en el capítulo II de la segunda parte hace

que Don Quijote sepa por boca de Sancho que su historia de caballero andante está escrita y publicada, y nuestro personaje se preocupe sobre manera de "la vida en la fama"; el hecho de que no haya conseguido llevar a cabo suficientes hazañas; y qué y cuándo piensan emprender la tercera salida (cap. IV) para dar más historias que contar al escritor. Es ese precisamente el momento en que el universo unitario construido por Don Quijote se desmorona. De un modo incomprendible, no consigue entender cómo pueden los lectores saber tanto de él y de sus acciones realizadas en soledad: el lector se transforma en un ser omnipotente, es un "Dios" en el universo del texto que lee, y Don Quijote pasa a convertirse en víctima de su realidad textual porque ahora los Duques poseen la información necesaria sobre su mundo imaginario gracias a lo que han leído sobre él. Don Quijote es el primer héroe de aventuras literarias consciente de que está siendo escrita su historia al mismo tiempo que la vive.

Pero nuestro personaje deja de imitar en la segunda parte de la historia a Amadís, y se transforma a sí mismo en la medida en que es leído por los otros. Es decir, Don Quijote consigue cambiar la realidad de los demás, no por el hecho de llevar a cabo sus aventuras de caballero andante, sino por su mero carácter de héroe literario que hace que cambie la realidad de los otros cuando tienen que adaptarse a su mundo imaginario. Sansón Carrasco, queriendo curar la locura de Don Quijote, acaba convertido él mismo en el Caballero de los Espejos; contradicción que pone en evidencia su criado, cuando le dice:

"—Por cierto, señor Sansón Carrasco, que tenemos nuestro merecido: con facilidad se piensa y se acomete una empresa, pero con dificultad las más de las veces se sale de ella. Don Quijote loco, nosotros cuerdos, él se va sano y riendo; vuestra merced queda molido y triste. Sepamos, pues, ahora: ¿cuál es más loco, él que lo es por no poder menos o el que lo es por su voluntad?" (II, XV)

Pero no sólo Don Quijote adquiere conciencia de personaje, también Sancho acaba confesándolo en el capítulo XXX de la segunda parte:

"—El mismo es, señora —respondió Sancho—, y aquel escudero suyo que anda o debe de andar en la tal historia, a quien llaman Sancho Panza, soy yo, si no es que me trocaron en la cuna; quiero decir, que no me trocaron en la estampa..."

Don Quijote vive y actúa para que lo cuenten, y este hecho consigue entonces trastocar la realidad "como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído". Del recuerdo de los héroes de las novelas leídas nace la necesidad de legitimarse haciéndose armar caballero. Aparentemente Don Quijote realiza de mano de los libros la primera huida de la realidad, pero no estará mucho tiempo en ese estado idílico pues pronto será el ventero quien le aclare la diferencia entre los libros y la vida:

"Preguntóle si traía dineros; respondió don Quijote que no traía blanca, porque él nunca había leído en las historias de los caballeros andantes que ninguno los hubiese traído.

A esto dijo el ventero que se engañaba (...) las historias escritas eluden lo que es obvio para la vida". (I,III).

En la segunda parte se nos presenta como un mero personaje literario poseedor de un sentimiento diferenciador del resto del mundo:

"Esta figura que vuestra merced en mí ha visto, por ser tan nueva y fuera de las que comunmente se usan (...) Treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares..." (II, 16).

Las referencias a la lectura de otros libros son constantes desde el principio de la historia del ingenioso hidalgo de la Mancha: En el capítulo VIII: "Toda aquella noche no durmió don Quijote pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros..."; en el X: "—Calla —dijo don Quijote—: ¿y dónde has visto tú, o leído jamás, que caballero andante haya sido puesto ante la justicia por más homicidios que haya cometido? (...) has leído en historias otro que tenga ni haya tenido más brío en acometer..." (...) "Y este se te hiciera cierto si hubieras leído tantas historias como yo..."; "fue de contento para su amo dormir a cielo descubierto, por parecerle que cada vez que esto le sucedía era hacer un acto posesivo que facilitaba la prueba de su caballería...". Los libros son los modelos de comportamiento y la explicación del mundo humano. Como en la Edad Media, cuando Don Quijote no alcanza sus ideales no es por propia voluntad sino por culpa de los encantadores: "¿Qué podían ser sino fantasmas y gente del otro mundo?" (I,XVIII).

Cuando decimos que don Quijote es el lector por excelencia nos referimos precisamente a su capacidad de enajenación en la lectura. José Saramago dijo en una ocasión que "todo lector quisiera ser don Quijote", porque don Quijote es el ser-personaje para el que la lectura es la fuente de vida y transformación personal. En el capítulo I de la primera parte: "lea estos libros, y verá cómo le destierran la melancolía que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala (...) De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido y liberal...". Los libros no sólo son un modelo de comportamiento sino que además pueden desarrollar una *función terapéutica*. Cuando Don Quijote cae del caballo en su encuentro con los mercaderes, reacciona del siguiente modo:

"Viendo, pues, que en efecto no podía menearse acordó de acogerse a su *ordinario remedio* que era pensar en algún paso de sus libros, y trájele la locura a su memoria..." (I,5)

Don Quijote consigue simbolizar de este modo la esencia de la experiencia estética más absoluta: el momento en que el receptor se encuentra absorbido y enajenado en la obra de arte: una vivencia que se encuentra siempre en las lindes del mundo de la razón.

Hemos visto cómo la lectura es un modelo de comportamiento y también una terapia para el espíritu, pero la lectura aparece en *El Quijote* además representada con virtudes de *sacralización*, como principio de autoridad, porque en la escritura se guardan los elementos sancionadores de la cultura. Por eso don Quijote resalta la importancia de la acción de "dar nombre" a las cosas, y con ello transformarlas. Cuando don Quijote es armado caballero, el ventero toma un libro en las manos y *hace como si leyese*.

Del mismo modo, Cervantes parece querer mostrar cómo la lectura posee ese valor sagrado no sólo referido a la esfera religiosa, porque don Quijote acepta también la lectura como una *garantía personal*:

"Con que me dijera vuestra merced al principio de su historia que su merced la señora Luscinda era aficionada a libros de caballerías, no fuera menester otra exageración para darme a entender la alteza de su entendimiento; porque no lo tuviera tan bueno como vos, señor, lo habéis pintado, si careciera del gusto de tan sabrosa leyenda." (I, 24)

Cervantes descubre y pone en evidencia la existencia de una literatura que comienza a desarrollarse al margen de los propósitos didácticos y las constricciones de los preceptivos géneros literarios tradicionales. Así, en un de los múltiples juegos irónicos, nos dice:

"Felicísimos y venturosos fueron los tiempos donde se echó al mundo el andacísimo caballero don Quijote de la Mancha, pues por haber tenido tan honrosa determinación, (...) gozamos ahora en nuestra edad, nece-

sitada de alegres entretenimientos, no sólo de la dulzura de su *verdadera historia*, sino de los cuentos y episodios de ella, que en parte no son menos artificiosos..." (I, 28).

El Canónigo: el lector culto y el placer del entretenimiento

Los problemas de audiencia y público aparecen dispersos a lo largo del libro, sobre todo en los diálogos que mantienen los personajes acerca de la literatura imaginativa y la preceptiva horaciana. Uno de los pasajes más interesantes es el capítulo treinta y dos de la primera parte, donde se esgrimen varias opiniones acerca de los libros de caballerías. Don Quijote es rescatado de sus aventuras en Sierra Morena y regresa con Cardenio, Dorotea, el barbero y el cura a la posada de Palomeque. Allí reúne Cervantes personajes discretos y vulgares que polemizan sobre los libros "históricos" y de caballerías. Para el cura, la enfermedad de Don Quijote está sin duda provocada por la lectura de libros de historias de la caballería. Pese a que en su discurso se dedique a vituperarlos, el cura acabará admitiendo que los libros de caballerías son buenos cuando proporcionan descanso del trabajo, siempre que cumplan una serie de normas de tipo horaciano: "Y si me fuera lícito agora, y el auditorio lo requiera, yo dijera cosas acerca de lo que han de tener los libros de caballería para ser buenos, que quizá fueran de provecho, y aun de gusto para algunos..." Con la inclusión de la novela corta *El curioso impertinente*, Cervantes da respuesta a algunos problemas de la literatura de ficción. Cuando acaba la lectura del relato, éste es comentado por el auditorio formado por gente culta y vulgar. Para el cura, la novela carece de credibilidad, pero está de acuerdo en cómo se narra la historia. Cervantes resuelve así el problema de la ficción narrativa del momento, explotando precisamente el placer en sí mismo de contar, de

recrear una narración sin necesidad de recurrir a elementos disparatados y sin sentido. El libro está lleno de historias que se cuentan de forma oral y que proporcionan placer al auditorio: en el capítulo veintinueve cuando Dorotea cuenta su historia; en el veintisiete, el lamento de Cardenio; en el doce, Don Quijote agradece al cabrero el relato de la muerte de Grisóstomo, etcétera.

En el capítulo cuarenta y siete de la Primera Parte, aparece el personaje del Canónigo de Toledo, que se presenta como el más apropiado para dignificar los libros de caballerías, porque es capaz de aportar los principios estéticos necesarios a la disparatada forma de los mismos. En ese capítulo, El Canónigo inicia un discurso acerca del daño que las tramas violentas e increíbles pueden causar en el lector de *ingenio bárbaro e inculto*, porque son solamente este tipo de lectores los que pueden disfrutar de los Libros de Caballerías. Sin embargo, las almas nobles deben disfrutar sólo de la hermosura y la concordancia que una obra escrita pueda proporcionar. Tradicionalmente, la crítica ha relacionado el pensamiento de Cervantes con las ideas del Canónigo porque este personaje ofrece una alternativa al problema de la ficción. La solución está en el "buen entendimiento" que el lector tiene que dar al texto que lee, porque el entendimiento no es otra cosa que la capacidad crítica que el buen lector debe poner en marcha cada vez que se enfrenta a un texto de ficción. A pesar de las extravagancias que poseen, las fábulas sueltas constituyen una buena forma de expresión del escritor, pues le permite mostrar su talento "tejiendo una tela de varios y hermosos lazos", porque estos libros poseen una gran variedad de registros narrativos con los que un buen escritor podrá lucirse para conseguir los fines obligatorios del entretenimiento y la instrucción. El Canónigo —en diálogo con el cura— confiesa haber escrito un libro de caballerías y haberlo sometido a la lectura crítica de lectores doctos y de lectores vulgares, habiendo conseguido que ambos públicos aprobaran su obra. El personaje del Canónigo describe los medios que

Cervantes utiliza para comunicarse con el público tanto culto como vulgar. El autor ya no describe acciones imposibles para entretener al público, sino que se atendrá a las normas de la retórica del "ingenio" propias del siglo XVI, para describir acciones verosímiles y que sirvan para ensalzar las cualidades más positivas del ser humano. Lo verdaderamente interesante es ver cómo Cervantes, por boca de este personaje, nos está dando las claves de una nueva retórica basada en la participación del lector como un receptor activo en el acto comunicativo de la lectura; en la venta de Palomeque, lo que sucede es que cada personaje muestra las diferentes formas de adhesión artística a un texto.

El Ventero, lector vulgar. La lectura lúdica

Anteriormente hemos expuesto el desarrollo del personaje Don Quijote como la máxima identificación que puede haber entre un texto creativo y un lector: la identificación de tipo estético. Pero Cervantes, especialmente en este capítulo, nos pone de manifiesto otras actitudes que el lector puede desarrollar en su encuentro con los textos. El argumento es que el Ventero, muestra tres libros y un manuscrito que alguien ha dejado olvidados en su paso por la venta. Dos son libros de caballerías: *Cirongilio de Tracia* y *Felixmarte de Hircania*. El tercer libro es de biografías históricas: *Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba* y la *Vida de Diego García Paredes*. Por último, posee también el manuscrito de *El curioso impertinente*. Ante la crítica que reciben los libros de caballerías por disparatados, él confiesa que le gustan por el entretenimiento que le producen. En aras de la moralidad es invitado a quemar sus libros fantásticos, pero él se niega rotundamente defendiendo el argumento de que las historias que en ellos se cuentan son tan verdaderas como la de El Gran Capitán, ya que, de no ser así, el Consejo Real no habría permitido su publicación. Lo que plantea Cervantes con esto, es la con-

fusión que provocaba en la época y en ciertos ambientes la publicación de obras de ficción, mostrando el poder tradicional que había tenido la palabra impresa. A los lectores se nos plantea entonces la cuestión de por qué Don Quijote es un loco y el Ventero no lo es, cuando ambos creen que las historias que se cuentan en los libros de caballerías son reales. Cervantes pone en boca del ventero un criterio temporal: lo que sucede es que los caballeros andantes existieron, pero en tiempos remotos. La diferencia está en que con el mismo criterio de verdad, Don Quijote pasa a actuar y el Ventero no. Cuando el cura le dice que debe quemar los libros, el Ventero se niega. Prefiere quemar la historia del Gran Capitán: "¡Dos higas para el Gran Capitán y para ese Diego García que dice!". Cardenio lo dice después de la siguiente manera: "él tiene por cierto que todo lo que estos libros cuentan pasó sin más ni menos que lo escriben, y no le harán creer otra cosa frailes descalzos...". ¿El criterio que aplica Cervantes para separar ambas actitudes de los personajes es simplemente temporal? Parece ser que sí, respondiendo al esquema ingenuo de los cuentos de hadas, que han tenido como escenario un lugar muy remoto, en un tiempo muy lejano. ¿Cuál es la diferencia entonces entre Don Quijote y él? ¿Por qué no pasa a la acción El Ventero tal como había hecho Don Quijote? Él mismo responde y dice: "—Eso no —respondió el ventero—, que no seré yo tan loco que me haga caballero andante, que bien veo que *ahora no se usa lo que se usaba en aquel tiempo*, cuando se dice que andaban por el mundo estos famosos caballeros..." La diferencia fundamental entre don Quijote y Juan Palomeque está en que al segundo le falta la voluntad de transformación, el "*querer ser*" del hidalgo. Ambos confunden la realidad y la ficción, pero por motivos diferentes. Don Quijote se ha trastornado por poseer demasiados conocimientos sobre libros de ficción, y Juan Palomeque los confunde por ignorancia. Pero recordemos que no sólo el Ventero cree en la veracidad de las historias: cuando se hace el escrutinio y quema de los libros en la casa de don Quijote (I,6), el ama-

también cree que son verdad los hechos que se cuentan en los libros culpables de la locura de su amo.

El Ventero es el lector que lee por el placer del puro entretenimiento, que no se para en cuestiones de razón moral, y disfruta de la lectura, aplicando una función asociativa a la misma: "cuando oigo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días...". El Ventero es el lector que disfruta por asociación con el héroe y se toma la lectura como un acto desvinculado de la vida cotidiana. Pero aparecen también representadas otras actitudes ante la lectura. Para la Ventera posee un valor performativo, porque es capaz de proporcionarle un descanso de su vida diaria al no tener que estar oyendo a su marido: "Y yo, ni más ni menos —dijo la ventera—, porque nunca tengo buen rato en mi casa sino aquel que vos estáis escuchando leer; que estáis tan embobado, que no os acordáis de reñir por entonces."

Tal como apuntábamos en un apartado anterior, actitudes como la del Ventero o el Ama no son más que la muestra, sobre todo para los lectores incultos de que no estaba bien definida la separación entre ficción y realidad. La "literatura masiva de ficción" estaba comenzando en ese momento a desarrollarse y no estaba claro el estatuto de la misma dentro de una realidad compleja. En una sociedad con una alfabetización escasa no es tan clara la diferencia entre lo ficticio y lo real sobre todo si además pensamos que la transmisión de la información se realizaba de boca a boca, con la fluidez característica de una estructura eminentemente oral. No es casualidad que en los últimos años de este siglo xx, donde la rapidez y la difusión de la información genera una recepción dispersa, se juegue también a confundir la realidad y la ficción: películas de cine que imitan técnicas documentales, reportajes periodísticos que son en realidad reconstrucciones ficticias de unos hechos, "reality shows" realizados con técnicas narrativas propias de la ficción... ¿basta en este caso la cultura tradicional para llevar

a cabo una discriminación efectiva entre aquellas creaciones que tienen como antecedente la realidad y las puras invenciones (si es que existen)? ¿Necesitamos un adiestramiento especial para no ser Don Quijotes, Sanchos o Venteros? Lo inquietante es que no estamos muy seguros de los límites difusos entre realidad y ficción porque ambos son en realidad construcciones, una especie de acuerdos sociales elaborados por las comunidades concretas, y en el caso de la actualidad, esas elaboraciones tienen que ver cada vez menos con nosotros mismos al haber sido delegadas en organizaciones especializadas en la elaboración y distribución de la información.

Maritornes, la lectura sensual

Maritornes, la sirvienta, aparece como la defensora de una de las cosas por las que los libros de caballerías eran precisamente más atacados: la sensualidad "...y a buena fe que yo también gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas". Confiesa disfrutar de las lecturas de los libros de caballerías por el hecho de presentarle un mundo sensual apartado de las normas sociales, un espacio de libertad alejado también de su vida cotidiana; y así dice que le gustan "aún más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto. Digo que todo esto es cosa de mieles".

Una vez más, Cervantes hace gala de la maestría que supo poner en práctica a la hora de mostrar la realidad literaria del momento. Cervantes sólo expone, no juzga abiertamente, sino que acepta como normal el tipo de adhesión que los Libros de Caballerías producen en un público representado en el personaje de Maritornes, que menos cultos, menos integrados en el sistema de valores instaurado son capaces de reconocer el goce estético muy unido al goce

inmediato de lo corporal, de lo que entra por los sentidos y no por la razón. La lectura como modificadora no sólo de la parte etérea, no corpórea, sino unida a lo primigenio, a lo que la cultura intenta depurar continuamente a base de normas destinadas a ocultar: la sexualidad. Seguramente es un nuevo guiño cervantino la exposición de este tipo de adhesión literaria de Maritornes ya que no sería adecuado para la época que otro personaje como el Ventero o el Canónigo hubieran manifestado su acuerdo con esta forma de conectar con una obra literaria, pero si la que expresa esta opinión es una simple criada, todo puede ser perdonado. De nuevo tenemos en esta figura un personaje que arrastra consigo toda la idealización de la mujer y el amor renacentista, que si bien hacía aparecer de nuevo a las mujeres como tema central de la obras de ficción, lo había hecho desde un ángulo muy concreto que descorporeizaba y negaba la corporalidad no sólo de las mujeres, sino de todos los lectores de literatura de ficción. Maritornes es una ignorante y por eso se le concede hablar con sinceridad y mostrar el punto de conexión entre lo corporal y la lectura. Si Cervantes consideró relevante su opinión y la convirtió en parte de su texto, hizo significativo el hecho de que las historias de ficción nos transmiten "sensaciones" que van más allá de lo intelectual. No reconocer la existencia de esta conexión entre lectura y corporalidad nos ha hecho inteligibles y oscuros algunos hechos que en los últimos años parece que han sorprendido a los sociólogos más avisados. Cuando por ejemplo el gusto por una serie televisiva traspasa todos los públicos y consigue una aceptación amplísima (vease *Falcon Crest*) en muchos países de culturas diferentes, y a pesar de que los intelectuales la vieran también con deleite seguramente no reconocido, no podemos explicarlo como una simple colonización empresarial sobre el gusto del público porque esta explicación resulta a todas luces pobre. El éxito de trabajos de este tipo, conecta más con lo que expone el personaje cervantino: hay una manera de disfrutar de los textos que conecta con lo sensitivo, lo pasional

y por lo tanto poco "refinado" en el sentido en que nuestra cultura se basa sobre una dicotomía que separa el cuerpo de la mente.

La hija del Ventero. La lectura platónica

Por último, Cervantes nos ofrece otra opinión sobre la lectura en boca de la hija del Ventero, contrapuesta a la de su padre: "No gusto yo de los golpes que mi padre gusta, sino de las lamentaciones que los caballeros hacen cuando están ausentes de sus señoras, que en verdad algunas veces *me hacen llorar, de compasión que tengo*". La afición por este tipo de libros proviene del sentimentalismo que de ellos se desprende, aunque los lectores no llegue a entender racionalmente nada de las situaciones narradas. Alude aquí Cervantes a un tipo de adhesión muy especial y muy de moda en la época: la que provocan las novelas sentimentales. Como he comentado en el pasaje anterior, esta compasión que expresa la hija del Ventero estaría muy cercana al sentimiento a que podían mover las obras de género admitidas en la época: las novelas sentimentales, obras que respondían a la necesidad de idealizar situaciones que lo que hacían era que se mantuviera un orden social determinado en el que los actores, tanto hombres como mujeres, tenían que desarrollar un papel asignado del que prácticamente no podían salirse.

La familia del Ventero representa toda la gama de reacciones "pasionales" ante los libros consideradas propias de la audiencia vulgar. Las aventuras violentas que exaltan la imaginación del ventero, el sentimentalismo de su hija, y el sexo que atraía a Maritornes eran temas que gustaban a todos, por uno u otro motivo. En todo caso, se trataba de una lectura en la que el entendimiento crítico, racional, estaba supeditado al mero placer de la lectura. Este comportamiento de los personajes fue en realidad parodiado y a la vez "respetado" por Cervantes en la figura de Don Quijote: histriónico, violento a veces y sentimental.

Un juego de identificaciones

Como hemos ido comprobando, se produce una identificación distinta con la obra en cada personaje. Para ordenar las actitudes que exhibe Cervantes nos resulta muy sugerente la teoría de Hans Robert Jauss expuesta en su libro *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, sobre los diferentes tipos de identificación estética. Partiendo también de la división primaria aristotélica habla de cinco tipos: en primer lugar la identificación *asociativa* basada en la función liberadora de lo lúdico; en segundo lugar la identificación *admirativa*: "la admiración exige que el objeto estético aumente, por su perfección, la esperanza de lo ideal..."¹⁰; la identificación *simpatética*, la que hace que nos solidaricemos con el "yo" ajeno sufriente; en cuarto lugar una identificación *catártica*, que provoca una liberación del ánimo por medio de la conmoción trágica o el alivio cómico, y por último la identificación *irónica*, cuando el lector es invitado a un tipo de identificación previsible que luego es ironizada por el escritor. Tanto en el Ventero como en su hija, la identificación que se produce es de tipo admirativa, pero la del padre es de tipo asociativa porque el lector se reconoce en las hazañas de los héroes. En el caso de la hija, podríamos hablar de una identificación de tipo "catártico"¹¹, ya que la liberación del espíritu se produce por esa unión con los personajes por medio de ese sentimiento de *pena* que provoca en este caso en la receptora del relato. Resulta nuevamente interesante la lucidez cervantina a la hora de representar las distintas formas de unión estética con una obra de arte. Es evidente que Cervantes conoció la división aristotélica de los caracteres. En la *Poética*, Aristóteles hablaba de cómo el arte imita el modelo, que es mejor o peor que nosotros, pero siempre resulta "parecido". De todo ello resulta una identificación admirativa: el personaje es mejor que el lector (Ventero); y una identificación simpatética: el personaje está en peores condiciones que el lector, y éste siente compasión por aquél (la hija). Este planteamiento responde segura-

mente a una de las principales preocupaciones de la poética renacentista: cómo ser capaz de producir admiración en los receptores. Para ello se concibió una actitud estética de admiración que se originara al modo platónico ante la perfección de un modelo —no por la mera conmoción trágica de un suceso o el alivio cómico—. La retórica clásica hablaba de dos tipos de "admiratio": la involuntaria (mímesis-imitatio), y la voluntaria (zélus-emulatio). Con la presentación tan variada de sus personajes, Cervantes parece señalar el hecho de que en la literatura, en el arte, se da una función eminentemente social de identificación estética, cuando ésta es capaz de introducir profundas transformaciones en la conducta de los individuos tanto social como personalmente, tal como sucede en el propio don Quijote o el Ventero.

Miguel de Cervantes se complace en la explicación y juego de los diferentes tipos de identificación que un lector puede tener con su obra (siguiendo la teoría de H.R. Jauss). Así se produce una identificación de tipo irónico con la propia obra en sí. Don Quijote es un personaje moralmente perfecto, que nos invita constantemente a estar de acuerdo con las ideas que expone sobre la moralidad y el mundo, y cuando esto se produce, Cervantes hace aparecer ante nuestros ojos un personaje loco, lo más contrario a la razón, y la ironía se apodera no sólo de don Quijote, sino también de los lectores que al leer a don Quijote hacemos que forme parte de nosotros mismos, que sea pura expresión de nuestros sentimientos más idealistas. Por eso la identificación irónica se transforma a veces en catártica cuando en muchos casos conseguimos reír-con o llorar-con a lo largo de la obra (el autor, los otros posibles lectores, los personajes, etcétera).

NOTAS

¹ Vid. Ramón Menéndez Pidal, *De Cervantes a Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973 y Francisco A. de Icaza, *El Quijote durante tres siglos*, Madrid, Fundamentos, 1917.

² Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991, págs. 131-132.

³ Vid. Marcel Bataillon, *Erasmus y el Erasmismo*, Barcelona, Grijalbo, 1978. Posee un capítulo básico para el tema de "El erasmismo en Cervantes en el pensamiento de Américo Castro".

⁴ Michel Foucault, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1978, pág. 13.

⁵ Carlos Fuentes en su libro *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976, realiza un parangón lúcido y muy interesante entre Don Quijote y Felipe II. Ambos aparecen igual de desfados al querer precisamente preservar un mundo que había dejado de existir antes que ellos. Don Quijote hace aparecer un mundo en el que no existen fisuras entre los libros imaginativos y la historia. Felipe II realiza el mismo esfuerzo en el terreno político y religioso.

⁶ Recordemos que 1605 es la fecha en que aparecen tal vez los tres personajes más representativos del barroco: Don Quijote, El Rey Lear y Macbeth. Dos locos y un asesino que se pregunta constantemente sobre el mundo y sobre sí mismo.

⁷ Miguel de Cervantes, Prólogo a *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Madrid, Clásicos Castalia, 1969, págs. 47-48.

⁸ Aristóteles, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990, pág. 11.

⁹ Creemos que debemos hacer la aclaración, ya expresada anteriormente, de lo problemático que resulta hacer la simplificación tradicional de "público culto" y "público vulgar", pues está demostrado que, en muchos casos, compartían los mismos textos.

¹⁰ Hans Robert Jauss, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, pág. 264.

¹¹ Entendamos en este contexto, la "catarsis" como la función comunicativa de la experiencia estética.

TEORÍA DE LA ACCIÓN EN EL QUIJOTE

DE LA "PERIPECIA" A LOS LIBROS QUE "HACEN HACER ALGO"

Hemos visto en un capítulo anterior que las acciones en la Edad Media eran el reflejo de la omnipotencia de Dios sobre el mundo de los hombres. La peripecia era el cambio constante de una acción a otra que el héroe tiene que sufrir, sometido a los avatares de la historia que protagoniza. En la Edad Media las aventuras de los héroes tenían un valor simbólico, porque el combate era una prueba de verdad por la que Dios se manifestaba. De ahí la profusión de batallas y lances, que en realidad eran la prueba de la existencia de una divinidad ordenadora del mundo humano. Podemos entender así el prestigio con que contaba la novela griega en la época de Cervantes, en la que los lances sufridos por el héroe no hacían más que incrementar su valor moral. Pero en ese escenario surge Don Quijote, que como todo personaje paródico, aparece por imitación de algo que es en realidad diverso a sí mismo: el caballero andante, que se define por la separación radical que realiza entre el ideal y lo real. El personaje cervantino se caracteriza por el hecho de llevar a cabo una parodia de las acciones de los caballeros, poniendo en evidencia la futilidad y arbitrariedad de sus acciones. Si por algo es original don Quijote, es precisamente por el hecho de llevar a cabo continuas acciones fallidas y un desarrollo progresivo del personaje hacia una

nueva forma de meditación sobre el mundo y él mismo, que no existía en toda la novelística anterior. Este es un rasgo más de modernidad de la novela cervantina. En *Don Quijote* no estamos ante una mera novela de acción de corte tradicional. Sobre todo al final de la obra, la peripecia va transformándose poco a poco en reflexión sobre la vida humana, y adquiere un carácter modalizador dentro de la trama. Moreno Báez se refiere a la interpretación de Luis Rosales: "Dice Luis Rosales que la ley de la novela renacentista es el carácter original, insólito y sorprendente de la fábula; por ello hay tanto suceso fabuloso, tanto ajeteo de hechos y personajes en buena parte de la obra cervantina"¹.

Es cierto que la obra de Cervantes es deudora, como es lógico, de la sorpresa continua que debía provocar en el lector una novela renacentista, pero no es menos cierto que Don Quijote es un personaje mucho más meditativo que cualquier otro de los que se habían creado hasta entonces en la literatura española. Sin embargo, Cervantes pone de manifiesto una preocupación literaria propia de la época: la de crear personajes que intentan una existencia real, que sufren con los seres humanos las dudas sobre su propia personalidad humana-personaje como podrían ser Hamlet o Segismundo.

Don Quijote es un personaje que se construye a sí mismo, un personaje que transforma la lectura en acción, en devenir de su existencia, anunciando el hecho, la creencia, de que los libros y el arte en general no son algo alejado de la propia vida, sino algo que es capaz de influir en los demás de un modo activo. El estudio de *Don Quijote*, es en este caso, el estudio de cómo la lectura puede actuar en la vida de los individuos y por lo tanto en las formas en que la sociedad evoluciona como comunidad. La lectura como un factor social que modaliza los modos de actuación de los grupos humanos.

Al principio de la novela, Don Quijote se autodefine por una auténtica *voluntad de ser* un caballero andante y lleva a cabo todos los gestos pertinentes para ello. Sin embargo, no serán éstas las únicas manifestaciones de nuestro personaje,

sobre todo porque sufre una quiebra a lo largo de su historia. Es decir, si bien Don Quijote hace un voluntarioso esfuerzo por convertirse en caballero andante en un primer momento de su historia, conforme va adquiriendo "autoconciencia" de sí mismo como personaje que debe *saber* comportarse como caballero andante, va a intentar ser cada vez más la idea "literaria" que se ha formado de sí mismo, porque el *querer ser* quijotesco consigue transformarse no sólo a sí mismo, sino al mundo que le rodea.

DON QUIJOTE Y EL PROBLEMA DE LA CREENCIA EN CONFLICTO CON EL MUNDO

Con Cervantes la experiencia literaria del "libro" adquiere una dimensión nueva. No sólo es necesaria la experiencia de las cosas para el conocimiento del mundo, sino que la lectura entraña un método de conocimiento superior incluso a la que proporcionan los sentidos, porque en ella el ser humano puede detenerse sobre las cosas y reflexionar. El *tempo* de la lectura es distinto al de la vida. Tal como argumenta Cervantes en el siguiente pasaje del *Persiles*:

"Las lecciones de los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas, que no la tienen los mismos que las han visto; porque el que lee con atención, repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella, no repara en nada; y con esto excede la lección a la vista." (III,8)

Se le reconoce al estudio y a la lectura la capacidad de ser un método de conocimiento del mundo, un acercamiento a la realidad que comienza a presentársele al ser humano como incomprensible. En varios pasajes cervantinos aparece la idea de la lectura como método de conocimiento. Por ejemplo en *Don Quijote* (II, 25): "Ahora digo —dijo a esta sazón Don Quijote— que el que lee mucho y anda mucho,

ve mucho y sabe mucho"; o, en el *Persiles* (II,16): "El ver mucho y el leer mucho aviva los ingenios de los hombres". No le cabría duda a Cervantes de este hecho ya que él mismo es el ejemplo del hombre que aprendió de la vida y de los libros al mismo tiempo para elaborar su obra literaria.

Al crear su Don Quijote, Cervantes creyó en la posibilidad de la lectura como fuente de conocimiento tan válida como la que proporcionan los sentidos; y fue capaz de crear un personaje "saturado" en la lectura, enajenado en las novelas de caballerías y que no admitirá otra interpretación del mundo que no sea a través de los libros. Los sentidos, la percepción del mundo quijotesco se encuentra siempre mediada por el conocimiento libresco. Don Quijote es el personaje que cree, y la creencia no tiene nada que ver con el conocimiento de la verdad, porque se sitúa más allá de ésta. Por eso, a veces, don Quijote parece presentarnos una visión sobre sí mismo perfectamente consciente de su locura:

"¿Quién duda, señor don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no será mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pero con todo eso, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo haberle parecido..." (II,17)

Don Quijote se comporta en este pasaje más como un ejemplo de voluntad que de locura, de un ser fuera del mundo. Don Quijote es en todo momento quien quiere ser: una moderna visión del ser humano que puede construirse a sí mismo frente al estatismo social medieval. Por eso a veces Cervantes nos presenta a Don Quijote no como un loco —sobre todo en la segunda parte—, sino como un ser completamente lúcido y voluntarioso. Tal como afirma Cesare Segre: "Creo en cambio que la locura de don Quijote está intensamente resquebrajada, vacilante; que su fe es sobre todo una voluntad de creer"². Don Quijote no nos

parece tan loco porque resulta un ser coherente dentro de su mundo. Pero sabe perfectamente que el conocimiento que proporciona la fe no es de orden racional, no implica verdad o mentira en su confrontación con el mundo: "Si os lo mostrara (Dulcinea) ¿qué hiciérais vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender..." (I,4). En *Don Quijote*, Cervantes demuestra que existe una sinonimia entre la locura, la lectura, la verdad y la vida.

Don Quijote, de un modo antiguo y trasnochado, es un caballero que toma el camino de la acción en el mundo para proyectar sobre él todo el mecanismo de su fe. Deja de ser un actor más que juega un papel asignado de antemano en la vida (de hidalgo pobre), para convertirse en otro. Don Quijote no va de la realidad a lo imaginario, sino que su círculo de comportamiento se cierra sobre la lectura en sí misma. Restablece la coherencia de un mundo unitario que se derrumba frente a la diversidad de la realidad histórica contemporánea. Su fe nace de los libros y no le crea conflictos para enfrentarse con la realidad. Don Quijote no distingue las cosas de la realidad, los signos de las palabras, porque su conocimiento es dual. Tal como afirma Lelia Madrid:

"Es 'literaturesco' porque se deriva de los libros de caballerías, y es literal, porque lo que dicen los libros es, esto es, tienen categoría de verdad y, más aún, de realidad. Para don Quijote, ser es una categoría epistemológica y ontológica. Lo que don Quijote conoce con su intelecto aplicado a los libros es válido y real en el mundo de los objetos"³.

Encontramos de nuevo en Cervantes un signo más de modernidad en sus planteamientos narrativos. Don Quijote hace una codificación literal de su mundo que recuerda aquella que narra Borges en su cuento *Pierre Menard, autor del Quijote*, parodiando en ambas el valor de la palabra escrita.

Pero el mundo unitario de don Quijote se rompe en la última salida, y no por un encuentro definitivo con la realidad, sino por el hecho de saberse leído y tener que actuar en un mundo al que los otros dan vida porque conocen su debilidad. Pero la vida de los demás se altera también profundamente: nadie sale indemne del encuentro entre texto-lector cuando la experiencia estética es llevada a las últimas consecuencias. En palabras de René Girard: "Don Quijote esparce en torno a él la enfermedad ontológica. El contagio, manifiesto en el caso de Sancho, extiende sus efectos a todos los seres frecuentados por el héroe y sobre todo a los que escandaliza o indigna su locura"⁴.

Muchos de los personajes de la segunda parte se ven alterados por la locura de don Quijote: Altisidora finge una pasión por Don Quijote, pero cuando éste la rechaza se siente ofendida; Sansón Carrasco se finge loco: "No hay otro (loco) mayor en el mundo que mi amo (...) pues porque cobre otro caballero el juicio que ha perdido, se hace el loco..."; también cuando llegan a Barcelona un desconocido dice a don Quijote: "Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal; pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican".

VALOR PERFORMATIVO DE LA CREENCIA QUIJOTESCA

Austin, en la teoría de los actos lingüísticos, que tan fructífera ha sido a lo largo de este siglo, dividió las expresiones en constatativos y performativos. Los constatativos tienen que ver con las expresiones que manifiestan una verdad o una mentira que se puede constatar. Las segundas no poseen esos valores porque son en realidad acciones lingüísticas (por ejemplo: "yo juro"), y lo que puede suceder con ellas es que *tengan éxito o que fracasen*⁵. La expresión realizativa o performativa tiene que ver con la lectura de la obra escrita. Es decir, en la literatura se produce una autorre-

ferencialidad de tal modo que no podemos remitirnos al mundo real para poder entenderla; posee una existencia en sí, que acontece en el momento de la lectura, creando su propio contexto, donde el lector le da significado.

Cervantes poseyó una intuición certera acerca del acto realizativo que se produce en el fenómeno literario. En la literatura no existe una realidad a la que hacer referencia, no existe más "verdad" que la que el texto describe y "escribe". Lo único constatable es que produce una serie de acciones que repercuten en los lectores. Cada libro es así un acontecimiento particular, que tiene que ver con la performatividad del lenguaje; porque como éste es un producto humano que a la vez proporciona un acceso al mundo, pero que puede verse alterado precisamente por la incursión de un elemento ficticio en el mismo. Don Quijote se transforma gracias a la lectura, que vive y se conduce de acuerdo con lo que en ella ha aprendido, es la creencia en sí, su modelo de comportamiento. En palabras de Michel Foucault, para don Quijote: "el libro es menos su existencia que su deber. Constantemente debe consultarlo para decidir qué hacer y qué decir, qué signos debe dar de sí y a los otros para demostrar que es de la misma naturaleza que el texto de que emana"⁶.

Don Quijote representa el valor performativo de la lectura, la modalización más acabada del "hacer-hacer", es él mismo lectura y signo que funciona en una sociedad que se mueve gracias a otro tipo de criterios, entre cosas extrañas. De nuevo traemos a colación una imagen de Michel Foucault:

"... él mismo es a semejanza de los signos. Largo grafismo flaco como una letra, acaba de escapar directamente del bostezo de los libros. Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transcrita. Está hecho de palabras entrecruzadas; pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas"⁷.

En Don Quijote todo es voluntad de ser. No hay diferencia entre el ser y el parecer de la existencia porque él mantiene un sentido claro de la imitación-perfección. Se construye a sí mismo, poniendo de manifiesto una posibilidad nueva para el ser humano occidental: la del desclasamiento social por medio del trabajo y la voluntad. Cervantes ha captado la idea del *uomo singolare* italiano y de la nueva *dignidad del hombre*. En *Don Quijote* dice "Cada uno es hijo de sus obras" (I,4) ó "Cada uno es artífice de su ventura" (II,66).

Don Quijote es un caballero de "la acción". Cuando decide emprender su camino lleva a cabo varios gestos que lo convierten en caballero: limpiar las armas, ir a por su caballo y darle nombre, cambiar de nombre él mismo y buscar una dama de quien enamorarse. Después, en el capítulo segundo, siente la necesidad de legitimarse según los cánones caballerescos: "Mas lo que más le fatigaba era el no verse armado caballero". Finalmente, don Quijote consigue todos sus propósitos. Ya está realizada la unión entre lo que desea ser y lo que es. En su mundo no caven fisuras; por eso, cuando se aparta de la ley, se debe siempre a encantamientos, a una voluntad ajena a sí mismo. En el capítulo dieciocho de la primera parte: "¿Qué podían ser sino fantasmas y gente de otro mundo...?"

Nos encontramos ante dos factores distintos en cuanto a la actitud quijotesca de la acción. Literariamente, se observa en don Quijote una actitud mucho más reflexiva que en la antigua "peripecia" renacentista. Evidentemente no podemos hablar de nada parecido a lo que actualmente conocemos como novela psicológica, ya que no observamos directamente el desarrollo mental del personaje, pero sí podemos decir que en *Don Quijote* comienza una forma nueva de mostrar al ser humano en la literatura, como reflejo de una auténtica individualidad, de un ser que piensa al margen de las representaciones mentales colectivas; pero, a la vez, si analizamos socialmente el comportamiento activo de Don Quijote, nos está dando la clave de un nuevo valor de la

sociedad emergente que ha pasado de ser orgánicamente cerrada a abierta, competitiva, y burguesa, donde el individuo puede elevarse gracias a su esfuerzo personal⁸. La explicación de la teoría de la acción quijotesca sirve así para entender el funcionamiento social de la época. En un país donde se sentía la ruina acechando a pesar de poseer uno de los mayores imperios que han existido. Martín González de Cellorigo en 1600 comentaba: "No parece sino que se han querido reducir estos reinos a una república de hombres encantados que vivan fuera del orden natural". Y como contradicción propia del Barroco, se asume la idea renacentista apuntada anteriormente del poder de la "virtud", del honor individualizado, de tal forma que el viejo honor caballeresco se transforma ahora en un honor burgués.

SOMATIZACIÓN DE LAS CREENCIAS: EL MUNDO DE LOS SENTIDOS

Don Quijote es el lector enajenado en la lectura, el lector que consigue una identificación estética con el texto y que pone en práctica activa la lectura en la vida. El debate entre la razón y las emociones tiene su origen en Platón (*Parménides*), y continuó a lo largo de toda la Edad Media. La cuestión ha seguido siempre viva a lo largo de las investigaciones filosóficas y la creación literaria, y casi siempre ha tomado la forma que se manifiesta en *Don Quijote*, el interrogante sobre la explicación de la acción humana: ¿a todos los actos se les puede buscar una explicación, una causa natural? ¿La explicación de las acciones que don Quijote lleva a cabo están únicamente en el desarrollo progresivo de su locura? La respuesta no es fácil y pasa por todo el proceso interpretativo que nos es obligado desplegar para acercarnos a esta obra, y por el estudio de cómo las emociones, —las pasiones— y los sentidos pueden influir en las creencias.

La palabra *passio* tenía el significado desde el punto de vista aristotélico de "estar atacado o afectado por algo", es

decir, tenía un componente pasivo de sufrimiento, por lo que nadie podía ser censurado o atacado por su posesión. Con los estoicos ese sentimiento se transformó en "desasosiego", lo que implicaba una forma de conmoción o agitación que destruían la calma, imprescindible para el sabio que debe permanecer *impasibilis*. Nace así la idea de oponer de *passio* y *ratio* a la alteración de las pasiones se opone la calma de la razón. Esta idea de pasión pasa así a nuestra cultura unida muchas veces a la peyorativa *perturbatio*, o a la valoración de lo activo. Ambos conceptos, el aristotélico y el estoico aparecen mezclados en el Renacimiento⁹.

Modernamente ha habido algunos intentos de sistematizar el proceso en cuanto a desarrollo textual. La crítica ha ido desde la interpretación simbólica hasta la denominada "semiótica de las pasiones", que explora una nueva dirección en los estudios textuales sobre la significación¹⁰. Si aludimos en este caso al campo semiótico es porque ha sido capaz de desarrollar una teoría muy lúcida al poner en relación las pasiones con el movimiento de la acción narrativa¹¹. Por eso me interesa plasmar la enajenación literaria de nuestro personaje como ejemplo de una preocupación filosófica e intelectual que, aunque nos llega desde antiguo, cobra su máxima significación en el momento actual, porque tal como comenta Paolo Fabbri refiriéndose a la obra del semiólogo europeo más importante "En una época como ninguna otra de estetización general de los comportamientos y de crisis endémica del filosofema estético, A. J. Greimas, semiólogo y lingüista, ha optado por lo "estésico", es decir, por la componente afectiva y sensible de la experiencia cotidiana"¹².

En *Don Quijote*, la acción de los personajes (sobre todo en la primera parte de la obra) se ve determinada por la propia pasión de don Quijote. En la segunda, la lectura de su vida permite que los demás personajes actúen de modo directo sobre él como dioses, porque ahora son capaces de reproducir el mundo mental de don Quijote.

En muchos casos, los sentidos se comportan como conmutadores narrativos. Don Quijote percibe la realidad por

medio de los sentidos, pero la transforma de acuerdo a las historias novelescas: "y como a nuestro aventurero todo cuanto pensaba, veía o imaginaba le parecía ser hecho y pasar al modo de lo que había leído" (I,1); en la batalla con las ovejas: "—Porque tenía a todas horas y momentos llena la fantasía de aquellas batallas, encantamientos, sucesos, destinos, amores, desafíos, que en los libros de caballerías se cuentan, y todo cuanto hablaba, pensaba o hacía, era conminado a cosas semejantes " (I, 18); la del cuerpo muerto: "Lo contrario le avino a su amo, el cual en aquel punto se le representó en su imaginación, al vivo, que aquella era una de las aventuras de sus libros. Figurose que la litera eran andas..." (I, 19). Para don Quijote la lectura son los sentidos y funcionan del mismo modo sobre sus actuaciones, así, en el capítulo cuarenta y siete de la primera parte dice: "—Muchas y muy graves historias he yo leído de caballeros andantes; pero jamás he leído, ni visto, ni oído, que los caballeros encantados los lleven de esta manera". Ver y leer poseen el mismo poder de convicción para don Quijote, están al mismo nivel de credibilidad subjetiva, se funden en uno (recordemos la famosa aventura de los molinos o la venta transformada en castillo), y ambos moverán del mismo modo al héroe a la acción.

En los últimos capítulos de la primera parte, don Quijote despliega todo su convencimiento y unidad personal en la acción. En su sentimiento heroico no hay fisuras porque pone de manifiesto la sutil barrera entre el mundo histórico y el novelado, entre la creación social de un mito y el personaje humano. En el capítulo 49 (I), discute con un canónico y mezcla historia con literatura, y defiende la integridad de su modelo, Amadís:

"Porque querer dar a entender a nadie que Amadís no fue en el mundo, ni los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbra, ni el hielo enfría, ni la tierra sustenta".

Don Quijote está convencido de ello porque para él la creencia está disuelta en su realidad. Gracias a ella ha cambiado su personalidad y estado de ánimo: "lea estos libros, y verá cómo le *destierran la melancolía* que tuviere, y le mejoran la condición, si acaso la tiene mala. (...) De mí sé decir que después que soy caballero andante soy valiente, comedido, liberal..." (I, 50). Un buen ejemplo de cómo actúan los sentidos para Don Quijote, es la confesión de haber visto a Amadís:

"La cual verdad es tan cierta, que estoy por decir que *con mis propios ojos* vi a Amadís de Gaula, que era un hombre alto de cuerpo, blanco de rostro, y del modo que he delineado a Amadís, pudiera, a mi parecer, pintar y describir todos cuantos caballeros andantes..." (II,1)

No hay diferencia entre percepción sensorial y racional, entre intelecto y sensibilidad. Tal como sucede en el ideal de la recepción estética, en la que el lector o receptor proporciona a un texto un significado que es en realidad una mezcla entre las "descripciones" de un objeto dado —con sus significados socialmente atribuidos— y la "interpretación" personal. Porque "...los seres humanos poseen una capacidad meta-representativa o interpretativa; es decir, pueden construir no sólo *descripciones*, o sea representaciones de los estados de cosas, sino también *interpretaciones*, o sea, representaciones de representaciones" (Dan Sperber)¹³.

Para concluir, mencionaré la importancia que Cervantes da a las manifestaciones sensoriales, sobre todo a las de la vista y el oído. Veamos solamente los siguientes ejemplos. Referidos a la vista: "Se ven gran multitud de hombres, que no parecían sino estrellas que se movían" (I, 19); La maleta de Cardenio aparece como "no sé qué bulto" (I, 23); Las esculturas ocultas para un retablo (II, 58). En cuanto al oído: Sancho se arrima a un árbol y siente "dos pies de persona con zapatos y calzas"

(II,60); un episodio comienza con "golpes de compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas..." (I,20); "son de una trompeta tan triste que le hizo volver los rostros hacia donde les pareció que sonaba" (I,52); "gran rumor de atambores, de trompetas y arcabuces" (II,27); en una cacería de los duques suenan "cornetas, lélies, tambores, bocinas y pínfanos..." (II,34); Sancho oye "tan gran ruido de campanas y de voces que no parecía sino que toda la ínsula se hundía" (II,53).

La novela de Cervantes está lejos todavía del moderno desarrollo de las descripciones sensoriales y psicológicas con las que la novela ha ido paulatinamente enriqueciéndose, pero lo que sí encontramos en *Don Quijote* es la manifestación del poder de la creencia, de la lectura como transformación del individuo que perfila la realidad no sólo con los datos empíricos que posee, sino que también se verá obligado a crear una realidad particular con un material que puede pertenecer al campo de lo "ficticio".

NOTAS

¹ Moreno Baez, Enrique, *Reflexiones sobre el Quijote*, Editorial Prensa Española, 1977, pág. 153.

² Cesare Segre, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976, pág. 200.

³ Lelia Madrid, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987, pág. 45.

⁴ René Girard, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985, pág. 91. En este libro el autor presenta una interesante teoría acerca de la naturaleza imitativa del deseo por la que se rigen los seres humanos.

⁵ Vid. J. L. Austin, *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1988.

⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México, 1971, pág. 60.

⁷ Michel Foucault, ID.

⁸ La representación del ser humano como individuo que funciona dentro de un entramado social puede parecer a primera vista ambiguo y contradictorio en el Quijote. Sin embargo, queremos recurrir aquí a la explicación de "representación cultural" que Dan Sperber proporciona en su artículo "Epidemiología de las creencias", en *Revista de Occidente*, nº 125, Oct. 1991, pág. 5-36:

"Explicar representaciones culturales es, pues, explicar por qué algunas representaciones son ampliamente compartidas. Dado que las representaciones son más o menos ampliamente compartidas, no hay un límite definido entre representaciones culturales e individuales. Toda explicación de representaciones culturales, por tanto, debe darse como parte de una explicación general de la distribución de representaciones entre seres humanos; esto es, como parte de una *epidemiología de las representaciones*".

⁹ En concreto, en los autores de la baja latinidad influyó el concepto estoico. Por ejemplo, San Agustín decía: *passionum turbelis et tempestatibus agitari* (De civ. VIII, 17) y definía *passio* como *motus animi contra rationem*, que llega incluso a equiparar con *concupiscentiae carnis*, y muchas veces con los pecados, aunque por otro lado no deja de reconocer la existencia de *bonae passionis*.

Los autores cristianos contraponían a las pasiones no la calma del sabio, sino el vencer al mundo con el sufrimiento. Es deseable el apasionado sufrimiento contra el mundo pudiendo conseguir así la *gloria passio* que nace del ardiente amor de Dios: de ahí el agradecimiento de los mártires por el sufrimiento y la "mística de la pasión" de San Bernardo o San Francisco de Asís.

¹⁰ Son centrales y paradigmáticos los trabajos de Algirdas Julien Greimas que ha formado escuela y seguidores, dentro de la semiótica textual, así como autores como Umberto Eco en Italia, que siguiendo las investigaciones de Ch. S. Peirce desarrolladas en un campo pragmático.

En cuanto a Greimas, la voz "Pasión" aparece incorporada en el segundo volumen del *Diccionario*. El término curiosamente aparece definido en oposición a "acción": "la pasión puede ser considerada como una organización sintagmática de "estados de ánimo", donde con esta expresión se entiende el *revestimiento discursivo del ser modalizado por sujetos narrativos*".

¹¹ Para los interesados en el tema, además de la bibliografía de Greimas, proponemos la que aparece expuesta en el trabajo a cargo de Isabella Pezzini, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio, 1991.

¹² Introducción de Paolo Fabbri al trabajo de A. J. Greimas, *Dell'imperfezione*, Palermo, Sallerio editore, 1988.

¹³ Dan Sperber, "Epidemiología de las creencias", *Revista de Occidente*, nº 125, Oct. 1991, pág. 21.

EL LECTOR IMPLÍCITO. ESTRATEGIAS NARRATIVAS

¿Para quién escribió Cervantes? ¿Pensó en un éxito popular y rápido que compensara sus penurias económicas y sus fracasos literarios o pretendió un triunfo dentro de la comunidad de escritores de la época? Tal vez estas cuestiones puedan resultar, como poco, frívolas. Si nos interesa plantearlas aquí, no es simplemente por el afán morboso de reconstruir la ficción de un escritor apesandumbrado por los años, la estrechez económica, la falta de reconocimiento, y en el fondo, el no reconocerse a sí mismo como un buen poeta (que era lo prestigioso en la época), sino que quisiera cuestionar si existió un público lector definido en la época, o si es siquiera posible plantearse esta cuestión desde el momento actual en que la recepción se ha hecho tan dispersa que sonaría un poco ridículo que nos preguntáramos, por ejemplo, quiénes son los lectores de novela negra para contestarnos luego con la simplicidad: "lectores de consumo masivo". Cervantes al plantearse quiénes eran sus lectores se encontró con una diversidad, con la necesidad de articular el texto en varios niveles que tejiese un entramado lo suficientemente fino como para poder encandilar a un público diverso en cuanto a formación y gustos literarios. Por otra parte, como conocedor de la retórica demuestra un gran interés por el efecto que la literatura crea en los lectores y ello le lleva a presentar de modo dramático el acto de la lectura, tal como ocurre en la segunda parte en el capítulo XXVII en el Retablo de Maese Pedro, donde

el narrador, el relato y el auditorio aparecen dramatizados. Como lectores asistimos a los preparativos de la función que está preparando Maese Pedro. De repente estamos en la sala como espectadores de la función que allí va a tener lugar, junto con el público auténtico. En el capítulo siguiente se escenifica la leyenda de Gaiferos y Melisenda y el ayudante de Maese Pedro se convierte en un intérprete de lo que allí está ocurriendo al mismo tiempo que narrador de la historia. Como todo narrador permanece atento a lo que está ocurriendo dentro de la escena y fuera de ella, o lo que es lo mismo, está atento a los efectos que causa lo que va narrando en el público. Pero aparece un "lector literal", don Quijote, que comienza a intervenir en la historia porque no está de acuerdo en cómo se está desarrollando. En su locura lo que allí ocurre es real y su obligación es atacar a los moros. Con ello consigue destruir el mundo de lo ficticio a los ojos del espectador y del lector, que tiene que dejar de lado la historia de Gaiferos y Melisenda y ocuparse de nuevo de Don Quijote. Maese Pedro es el autor en la sombra que se esconde tras el artificio de un narrador (que en el caso de Cervantes se hace múltiple) y que intenta impresionar no sólo al auditorio o público. ¿Qué ocurre con los lectores que hemos sido arrojados de un mundo de ficción-representación a la ficción-lectura?, ocurre que a pesar de ser espectadores aventajados, seremos esta vez de nuevo sorprendidos por el autor real que nos prepara una nueva sorpresa: la personalidad de Maese Pedro, en realidad Ginés de Pasamonte). Si en el capítulo XXXII Cervantes había desplegado una tipología de lectores según su adhesión a las formas de lectura, en éste asistimos a una pequeña escenificación de lo que ocurre entre el narrador, la historia que cuenta y el público. Ese público aparece escenificado en dos papeles principales: el de Don Quijote, el enajenado, y nosotros mismos que se nos supone instruidos y con un nivel de sensatez suficiente para ser capaces de abrir sin sorprendernos las cajas chinas que crean todo el aparato de la ficción.

¿Cómo se relaciona el autor con su lector implícito? Sin duda Cervantes instituye con el lector desde el prólogo una relación basada en el juego irónico, introduciendo distintos horizontes ideológicos que continuamente son atacados como falsos, limitados o inadecuados a la realidad. De ahí la modestia cervantina en el prólogo, sus confesiones de escritor poco ambicioso; de ahí lo paradójico de la personalidad del héroe, las estructuras paralelísticas a nivel actancial: Quijote/Sancho; cura/canónigo; textos leídos o narrados/ oyentes; mundo quijotesco/no quijotesco; subjetividad/ extrasubjetividad; aventura/ encantamiento y un largo etcétera. Dentro de toda esta serie de bipolaridades la ironía se convierte en un recurso compositivo¹. En clave irónica Cervantes muestra al lector cómo la verdad de la literatura no depende de la experiencia en el mundo, sino que es un resultado, una conclusión del "hacer persuasivo" de la obra que convierte la lectura en un proceso, en un acto de veridicción en la que el lector deja de plantearse la cuestión de la ficción como problemática cuando acepta adherirse pasionalmente al texto. Un ejemplo de manipulación de la lectura la ofrece la introducción de la novela corta de *El curioso impertinente*. La búsqueda de una verdad absoluta en un texto, tras la "forma" engañosa es absurda porque hace que seamos víctimas de una nueva forma de persuasión si cabe más absurda y poco controlable por la razón. Así Anselmo, movido por el "querer saber" manipula a su amigo para que "haga" algo, pero al final acaba siendo una víctima de las apariencias, de un efecto de persuasión que él mismo ha puesto en marcha: se cree lo que simplemente "parece" verdadero de forma convincente. El lector implícito no tiene escapatoria. Si quiere comportarse como tal para disfrutar de la lectura, no le queda más remedio que poner en suspenso su credibilidad y realizar un acto de adhesión en el que su creencia es manipulada por el texto.

Como recurso narrativo, Cervantes utilizó la parodia como elemento cómico, como instrumento para conseguir la risa y la complicidad del lector, pero también para conse-

guir su supuesta finalidad didáctica. Al satirizar las técnicas narrativas de la novela caballeresca, siguió en realidad utilizándolas, citándolas. Por ejemplo, uno de los recursos más utilizados por las novelas de caballerías era la del autor ficticio que encontraba casualmente un manuscrito. Tampoco nuestro autor fue original en este planteamiento, pero, sin embargo, sí lo fue cuando consiguió descomponer la figura del autor en distintos narradores dramáticos, o también cuando dramatizó, tal como hemos visto anteriormente el acto de la lectura o la tipología de lectores.

Con el uso de elementos paródicos de la novela anterior, se introducen nuevos lenguajes, nuevas citaciones en terminología bajtiniana. La parodia complica el uso de lenguaje y convierte la palabra novelesca anterior en germen de una creación nueva donde la palabra antigua aparece como fosilizada, mostrando un horizonte ideológico distinto que a su vez es destruido como falso, limitado e inadecuado a la realidad. Esta citación no es más que una sustitución de algo que se transforma en otra cosa pretendiendo sustituir la palabra literaria a la vulgar de la vida corriente: "La palabra ennoblecida por el patetismo sentimental, pretendiendo sustituir a la palabra vulgar de la vida corriente, entabla inevitablemente con el plurilingüismo real de la vida el mismo conflicto dialogístico, irresoluble, que la palabra ennoblecida de *Amadís* en las situaciones y diálogos de *Don Quijote* (...) el patetismo sentimental tiene una resonancia paródica, como un lenguaje entre otros lenguajes, como una de las partes del diálogo de lenguajes que circunda al hombre y al universo"².

NOTAS

¹ Vid. Vicente Gaos, "El Quijote y las novelas intercaladas", en *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1971: "La ironía universal, hondísima, que campea en todo *El Quijote* se extiende a la misma composición de la obra, se convierte en un recurso, en un procedimiento técnico", pág. 190

² M. Bajtin, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, págs. 212-213.

CONCLUSIONES

Las disciplinas contemporáneas que se han ocupado del problema de la significación como la hermenéutica, la teoría literaria en general, la teoría de la comunicación, y algunas obras de creación contemporáneas han sido mediatizadas por cambios trascendentales del pensamiento, debidos entre otros factores a la revolución comunicativa iniciada a principios de siglo y el paso a una sociedad altamente textualizada. Paralelamente, se ha ido instalando una perspectiva subjetivista en el pensamiento que ha hecho más y más incierta la seguridad del ser humano occidental ante la interpretación de los textos, esos objetos que determinan su relación con el mundo que le rodea. Nietzsche y la negación de la metafísica, Freud y la desintegración del "yo consciente", Wittgenstein y los "juegos de lenguaje", Einstein y la teoría de la relatividad, T. S. Kuhn y la imposibilidad para la ciencia de objetivar los "hechos" a analizar, y por último la teoría de la Gestalt que demostró que percibimos el mundo a base de configuraciones significativas, no han hecho más que evidenciar la necesidad de las ciencias sociales de replantearse el problema del receptor, o lo que es lo mismo, el problema de otorgar un significado a las construcciones textuales que forman el universo individual y colectivo, y de definir cual es el estatuto —real o ficticio— que debemos otorgar a las mismas.

La lectura, la decodificación, es la actividad fundamental que el ser humano despliega ante un texto de cualquier tipo: estamos condenados a la interpretación. La incógnita

fundamental es saber qué hace que ordenemos los materiales perceptivos de una u otra forma. Es decir, el mismo que se les planteó a Don Quijote y a Sancho ante los molinos: definir qué valida la interpretación ante el mundo, qué es una interpretación correcta, o si ésta es una cuestión que no deberíamos siquiera plantearnos. Está claro que ante la envergadura del problema nadie puede ofrecer una solución salomónica, una tesis definitiva sobre las distintas incógnitas que plantea el funcionamiento textual. Lo que nosotros hemos querido plantear es la evidencia de una demanda latente en el pensamiento contemporáneo que desde diferentes campos ha coincidido en la teoría de la lectura.

Si la lectura se ha transformado en el eje del cambio teórico acontecido recientemente, no ha sido por un hecho gratuito. La explicación está en que ésta funciona de una forma paradójica: por medio de ella, conseguimos situarnos en un lugar privilegiado para la interpretación: dentro y fuera del texto; dentro y fuera de nosotros mismos y de nuestros mundos. Por eso la lectura, la interpretación, es la forma más efectiva donde se manifiesta la socialización de las creencias. No es sólo una técnica, sino una práctica sujeta al devenir histórico y llevada a cabo en un espacio concreto, en gestos y costumbres, que hacen que el problema de la comprensión sea siempre un proceso dinámico.

La figura del lector ha generado múltiples preguntas y respuestas, diferentes aspectos de una misma cuestión crítica. Por ejemplo, tanto la Teoría de la información como la Hermenéutica o la crítica literaria han evidenciado que el significado de un texto recae, en último instancia, en el lector y que no es posible su completa determinación. La Hermenéutica (con Paul Ricoeur) llegó a la conclusión de que el "yo" es el resultado de una interpretación por medio de una función simbólica ante el mundo. La teoría de la comunicación ha querido concretar la capacidad cognitiva del receptor y el modo en que un lector de los medios integra el conocimiento del entorno que le proporcionan los

medios de comunicación; y la crítica literaria se halla después del estructuralismo con un cambio epistemológico debido a la influencia de la figura del lector, que hizo que parte de la crítica haya derivado hacia teorías nihilistas y radicales, mientras que otra haya reivindicado el estudio de la retórica o de las "formas" textuales.

Hay una realidad y un ser humano capaz de "leer" las instrucciones significativas. A eso lo llamamos interpretación, y se produce sobre todo como una práctica intertextual. Esto no quiere decir que debamos conformarnos con la idea de que es imposible explorar la significación porque en el lenguaje se produce una semiosis ilimitada y una falta de referencialidad, ya que si actuamos así, renunciamos a la crítica y posiblemente entremos en una interpretación simbólica de tipo medieval. Sabemos que existe un texto y un lector que lo interpreta con su estrategia. Cuando leemos entramos en un universo eminentemente pragmático y contextual porque debemos llenar los vacíos que todo texto contiene; estamos obligados a formular hipótesis, a utilizar la "enciclopedia", pero su uso está limitado por su estructura. De ahí que no pueda darse un uso neutral de los enunciados. Como críticos nuestra función será siempre intentar desentrañar las claves del funcionamiento textual. Sabemos de la intersección que se da entre literatura y sociedad; entre realidad y ficción. A ello se refiere Octavio Paz cuando dijo que:

"La literatura expresa a la sociedad; al expresarla la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla la inventa; al inventarla, la revela. La sociedad no se reconoce en el retrato que le presenta la literatura; no obstante, ese relato fantástico es real: es el desconocido que camina a nuestro lado desde la infancia y del que no sabemos nada, salvo que es nuestra sombra ¿o somos nosotros la suya?"¹

En el libro de Cervantes hemos aprendido que en la lectura, en la decodificación, existe algo de inaprensible, algo

que escapa siempre a la racionalidad y a los análisis concretos. Algo que hace que el lenguaje y la comunicación, por estar basados en una estructura lingüística, sean capaces de "crear mundos", o incluso de sustituir al mundo real, porque tal como afirma Enrique Lynch: "un enunciado figurativo, cualquiera que sea el juego de lenguaje que empleemos con una intención performativa, con el propósito de actuar *crea mundo*. Más todavía, suplanta el mundo en el que aparentemente se sustenta"².

Cervantes puso de manifiesto que el nacimiento de la novela va unido directamente a la formación de un público lector, en un proceso paralelo a la interiorización de la lectura y a la creación del concepto de "individualidad" burguesa. Las novelas —los textos— y los lectores se influyen mutuamente en una interacción que los textos manipulan desde las estrategias narrativas. El problema de la lectura, de la interpretación, debe entonces resolverse desde dos puntos de vista: como actos comunicativos individuales y privados, y por otra parte, como productos culturales condicionados por factores genéricos o históricos.

Cervantes supo ver que la novela pertenece al lector, transformándolo no sólo en testigo de la ficción, sino que hace que sea él quien actualice las distintas perspectivas de la comprensión del mundo de lo ficticio que aportan los personajes. Su modernidad estriba precisamente en que no basa su retórica en juicios absolutos y didácticos, sino que la funda sobre la participación de los lectores, ofreciéndoles razonamientos contradictorios. Como escritor hace un descubrimiento trascendental para la narrativa posterior: que la ejemplaridad de la literatura de ficción se encuentra en el acto mismo de la lectura, porque es este ejercicio el que requiere del lector el uso de las facultades críticas que posee, que debe poner a funcionar ante el laberinto de opiniones y técnicas diversas que el texto impone, porque para Cervantes la imaginación y el entendimiento siempre entran en conflicto durante el proceso de interpretación. *El Quijote* marca una etapa de transición de la narrativa. En una época

de crisis ideológica y social, Cervantes consigue superar los viejos modelos de pensamiento dogmático e iniciar una nueva era en la que se supone que ya no se puede establecer una relación directa entre las palabras y las cosas. El conocimiento humano se hace, por un lado, mucho más experimental, pero por otro, comienza a relativizarse la correspondencia entre la mente y los objetos del mundo. Los lenguajes son solamente los signos de las cosas, sin existir una relación directa entre ellos; por eso, los significados se "negocian" socialmente.

Don Quijote cobra sentido porque se dan una serie de coincidencias sociales entre la época cervantina y la actualidad. Esas coincidencias no son, por supuesto, tanto históricas, ideológicas o sentimentales, como el hecho de que en ambas se den movimientos similares hacia la *estética del receptor*. La práctica de la lectura supuso una revolución cultural, que sólo tiene parangón en la historia de la humanidad con la revolución comunicativa a la que estamos asistiendo durante el siglo xx.

De Cervantes hemos aprendido varias cosas: que la literatura de ficción (es decir, de los textos que circulan socialmente con el estatuto de "ficticios"), no es comprensible única y exclusivamente desde el estatuto de lo ficticio, porque por medio de ella el ser humano expone sus propias contradicciones y deseos. La preocupación por los fines de la literatura escrita puede parangonarse con los fines de los textos formados con imagen que circulan socialmente en la actualidad como ficciones. También que los objetos del mundo son tan susceptibles de ser interpretados como las ideas y que el mundo de lo escrito posee una continua autorreferencialidad que es la que proporciona sentido a las cosas.

Para Don Quijote, a base de leer historias, la ficción acaba convirtiéndose en realidad, pero no sólo le ocurre a nuestro personaje de novela. Algo parecido sucede con la construcción de la realidad que nos proporcionan los medios de comunicación, que cuando reproducen una noti-

cia "real", utilizan también recursos discursivos propios de la ficción; por eso la "hiper-realidad" que transmiten los medios de comunicación debilita el estatuto ontológico de lo que verdaderamente ha acontecido. Vattimo hace el siguiente comentario acerca de la fabulación del mundo que los medios llevan a cabo:

"...la intensificación de las posibilidades de información sobre la realidad en sus más diversos aspectos vuelve cada vez menos concebible la idea misma de una realidad. Quizá se cumple en el mundo de los *mass media* una "profecía de Nietzsche: el mundo verdadero, al final, se convierte en fábula"³.

Cervantes nos enseñó que la interpretación no es algo externo a los textos ni a las personas que la realizan; que tan susceptibles son de interpretación los objetos "reales" como los ficticios; que textos y lectores están manipulados, definidos por las estrategias narrativas, y que el problema de la lectura debe afrontarse desde dos puntos de vista: por un lado, como un acto individual y privado, y por otro, teniendo en cuenta los condicionantes de tipo genérico e histórico en la interpretación. La recepción se centra en la intersección que se produce entre el "texto" y la "lectura", entre objeto y sujeto interpretativo, porque es ahí donde se genera un espacio de constante replanteamiento y reflexión.

Todos estos fenómenos están en relación directa con el uso simbólico del lenguaje, dispuesto siempre a transgredir sus usos "normales"; existe una fuerza intrínseca en lo imaginario, en lo narrado de forma lingüística y como tal sustraído a la existencia inmediata y sensible. El problema está entonces, tal como lo dibujó Cervantes en *Don Quijote*, en separar realidad y ficción a la hora de interpretar el mundo que nos rodea. Cervantes hace una novela "realista" y con ello critica la realidad y siembra en los lectores la sospecha de si no será ésta tan irreal como los sueños y las fantasías de

Don Quijote. ¿Existe por lo tanto una sinonimia efectiva entre la lectura, la verdad, la locura y la vida?

NOTAS

¹ Octavio Paz, "Los días que corren", en *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix Barral, 1986, pág. 161.

² Enrique Lynch, *Dionisio dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino, 1993, pág. 22.

³ Gianni Vattimo, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990, pág. 81.

- ARISTÓTELES, *Retórica*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1990.
- AUERBACH, Erich, *Mimesis: la realidad en la literatura*. México, Fondo de Cultura Económica, 1950.
- *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral, 1969.
- AUSTIN, J. L., *Cómo hacer cosas con palabras*, Barcelona, Paidós, 1988.
- AUVENQUE, P., *El problema del ser en Aristóteles*, Madrid, Taurus, 1989.
- AVALLE-ARCE, J. B.- RILEY, E. C., *Suma Cervantina*, Londres, Tamesis Books Limited, 1973.
- AYALA, Francisco, *Cervantes y Quevedo*, Madrid, Ariel, 1984.
- BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- BANDERA, Cesáreo, *Mimesis conflictiva. Ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón*, Madrid, Gredos, 1975.
- BARRIGA CASALIN, Guillermo, *Los dos mundos del Quijote: realidad y ficción*, Madrid, Porrúa, 1983.
- BARTHES, Roland, *La antigua retórica. Investigaciones Retóricas I*, Serie Comunicaciones, Ediciones Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1974.
- BATAILLON, Marcel, *Erasmus y el Erasmismo*, Barcelona, Grijalbo, 1978.
- BELL, Aubrey, "Cervantes and the Renaissance", *Hispanic Review*, n° 2, 1934.

- BERGER, P. y LUCKMANN, *La construcción social de la realidad*, Madrid, Amorrortu, 1986.
- BLOCH, Marc, *Feudal Society*, Londres, 1962. (Trad. esp. *La sociedad feudal*, Madrid, Akal, 1987.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, 3 tomos, Barcelona, Emecé editores, 1989.
- BOZAL, Valeriano, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- CALDERÓN, Héctor, *Ciencia y lenguaje en el Quijote y El obscuro pájaro de la noche*, Madrid, Pliegos, 1987.
- CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti Editore, 1988.
- CASTRO, Americo, *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1967.
- 1972a: *De la edad conflictiva*, Madrid, Taurus.
- 1972b: *El pensamiento de Cervantes*, Barcelona, Noguer.
- 1980: "El pensamiento de Cervantes" en Rico, Francisco, *Historia crítica de la literatura española*. Tomo 2. Madrid, Crítica.
- CAVALLO, G. Y CHARTIER, R. (dirs.), *Historia de la lectura en el mundo occidental*, Madrid, Taurus, 1997.
- CHEVALIER, M. Y EISENBERG, D., *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta- Hispanic Monographs, 1985.
- CHEVALIER, Maxime, *Lectura y lectores en los siglos XVI y XVII*, Madrid, Turner, 1976.
- HALEY, George, "El narrador ficticio en *Don Quijote*. El retablo de Maese Pedro", en George Haley (ed) *El Quijote*, Madrid, Taurus, 1984.
- DÍEZ BORQUE, J. M., *Sociología de la comedia española del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1976.
- 1984: *Historia del teatro en España*, Madrid, Taurus.
- 1985: *El libro de la tradición oral a la cultura impresa*, Barcelona, Montesinos
- 1987: *Los géneros dramáticos del siglo XVI: el teatro hasta Lope de Vega*, Madrid, Taurus.

- ECHEVARRÍA, José, *Libro de Convocaciones I: Cervantes, Dostoyevsky, Nietzsche, Antonio Machado*, Barcelona, Anthropos, 1986.
- FABBRI, Paolo, Introducción al trabajo de A. J. Greimas *Dell'imperfezione*, Palermo, Sallerio editore, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *El orden del discurso*, Barcelona, Tusquets, 1978. 1985 *Las palabras y las cosas*, Agostini.
- FUENTES, Carlos, *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, Joaquín Mortiz, 1976.
- GAOS, Vicente, "El Quijote y las novelas intercaladas", en *Claves de la literatura española*, Madrid, Guadarrama, 1971.
- GIRARD, René, *Mentira romántica y verdad novelesca*, Barcelona, Anagrama, 1985.
- HARVEY, L. P., "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain", *Forum for Modern Language Studies*, nº 10, 1974, págs. 270-286.
- ICAZA, Francisco A. de, *El Quijote durante tres siglos*, Madrid, Fundamentos, 1917.
- JAURALDE POU, Pablo, "Producción y transmisión de la obra literaria *El Quijote*" en *Anales Cervantinos*, Madrid, CSIC, T. XXI, 1991, págs. 23-50.
- JAUSS, H. R., *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso, *Philosophía antigua poética*, ed. A. Carballo Picazo, 3 vol. Madrid, CSIC, 1953.
- LOZANO, J., *El discurso histórico*, Madrid, Alianza, 1987.
- LYNCH, Enrique, *La lección de Sheherezade*, Barcelona, Anagrama, 1987.
- Dionisio dormido sobre un tigre. A través de Nietzsche y su teoría del lenguaje*, Barcelona, Destino, 1993.
- LYOTARD, J. F., *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1985.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guía del lector del Quijote*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- MADRID, Lelia, *Cervantes y Borges: la inversión de los signos*, Madrid, Pliegos, 1987.

- MADURELL J. M. y RUBIO, Jorge, Documentos para la historia de la imprenta y librería en Barcelona (1474-1553), Barcelona, 1955.
- MAL LARA, Juan de, *Filosofía vulgar*, "Selecciones Bibliófilas", II, Barcelona.
- MALDONADO DE GUEVARA, F., "Dostoievsky y el Quijote", en *Anales Cervantinos III*.
- MARÍAS, Julián, *La imagen de la vida humana* (y dos ejemplos literarios: Cervantes y Valle-Inclán, Madrid, Revista de Occidente, 1971.
- Cervantes clave española*, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- MARTÍN DE RIQUER, "Cervantes y la caballerescas", en *Summa Cervantina*, Ed. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley, London, Támesis Books Limited, 1973.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, *El Quijote en ciernes. Los descuidos de Cervantes y las fases de elaboración textual*, Torino, Edizioni dell'Orso, 1990.
- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Las poéticas de los siglos XV-XVII —Orígenes de la novela*, Madrid, C.S.I.C., 1943.
- MENÉNDEZ PIDAL, R., *De Cervantes y Lope de Vega*, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
- MONER, Michel, "Técnicas del arte verbal y oralidad residual en los textos cervantinos", en *Edad de Oro*, nº 7. Universidad Autónoma de Madrid, 1988, págs. 75-86.
- MORENO BAEZ, Enrique, *Reflexiones sobre el Quijote*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1977.
- MORÓN ARROYO, Ciriaco, *Nuevas meditaciones del "Quijote"*, Madrid, Gredos, 1976.
- NABOKOB, Vladimir, *El Quijote*, Barcelona, Ediciones B, 1987.
- ORTEGA Y GASSET, J., "Misión del bibliotecario" en *El libro de las misiones*, 7ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- PAZ, Octavio, *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- PERCAS DE PONSETI, Helena, *Cervantes y su concepto de arte*, Madrid, Gredos, 1975.
- PEZZINI, Isabella, *Semiotica delle passioni*, Bologna, Eculapio, 1991.

- POUND, Ezra, *El ABC de la lectura*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1982.
- RADWAY, Janice A., *Reading the Romance*, University of Carolina Press, 1994.
- RICO, Francisco, *Teoría y crítica literaria de la literatura española*, Madrid, Crítica, 1983.
- RICOEUR, Paul, *De l'interprétation, essai sur Freud*, París, Seuil, 1965.
- RILEY, Edward C., *Teoría de la novela en Cervantes*, Madrid, Taurus, 1971.
- RIQUER, Martín de, *Aproximación al Quijote*, Barcelona, Teide, 1967.
- ROBERT, Marthe, *L'ancien et le nouveau: de Don Quichotte a Kafka*, París, Bernard Gasset, 1963.
- RODRÍGUEZ MARÍN, *Don Quijote en América en 1607*, Madrid, Tip. de la revista de Archivos y Museos, 1921.
- SALINAS, Pedro, "Defensa de la lectura", en *El Defensor*, Madrid, Alianza, 1983.
- SALOMON, Noël, "Algunos problemas de la sociología de las literaturas de lengua española", en AA.VV., *Creación y público en la literatura española*, Valencia, Castalia, 1974.
- SALOMON, Noël y CHEVALIER, Maxime, "Creación y público": para una sociología literaria de los siglos de oro" en Rico, Francisco *Teoría y crítica literaria de la literatura española*, Madrid, Crítica, 1983.
- SEGRE, Cesare, *Las estructuras y el tiempo*, Barcelona, Planeta, 1976.
- SPERBER, Dan, "Epidemiología de las creencias", en *Revista de Occidente*, nº 125, págs. 5-36, 1991.
- STEINER, George, *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*, México, Fundación de Cultura Económica, 1975.
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *El Quijote como juego*, Guadarrama, Madrid, 1975.
- VATTIMO, Gianni, *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1990.
- VIDAL-BENEYTO, J., "La guerra del libro no tendrá lugar",

en *La Cultura del Libro*, AA.VV. Madrid, Ediciones Pirámide, 1983.

WILLIAMSON, Edwin, *El Quijote y los libros de caballerías*, Madrid, Taurus, 1991.

YNDURAIN, Francisco, en *Homenaje a Cervantes II*, *Estudios cervantinos*, Valencia, Mediterráneo, 1950.

ÍNDICE

Prólogo, por Jorge Lozano	7
---------------------------------	---

*Don Quijote, el lector
por excelencia*

Introducción.....	17
«La hora del lector»	23
Recepción cervantina y recepción contemporánea ...	35
El lector de “historias” en el siglo XVII.....	41
Los públicos: culto-vulgo. Una aproximación sociológica	44
Profesionalización de los escritores.....	54
Las instituciones. El control de la Iglesia, El Estado, y la autorregulación de los creadores.....	58
La poética de Cervantes.....	67
Interpretación y teoría literaria en el siglo de Oro..	70
Límites entre arte/vida.....	77
Naturaleza de la verdad artística. Varios proble- mas: realidad-ficción; verosimilitud-credibilidad ..	83
Introspección y autoanálisis artístico. Separación “yo-autor” y “yo-personaje”	86
Cervantes ante sus lectores	91
Conciencia de “efectividad” de una obra	94
Una visión erasmista: Elogio de la locura, duplici- dad de la verdad, ilusión de las apariencias o un nuevo mecanismo crítico	97

Cervantes entre el fracaso y el triunfo	100
Varios tipos de lectores	102
Don Quijote, el lector enajenado	103
El Canónigo: el lector culto y el placer del entretenimiento	108
El Ventero: el lector vulgar. La lectura lúdica ...	110
Maritornes: la lectura sensual	113
La hija del ventero: la lectura platónica.....	115
Un juego de identificaciones	116
Teoría de la Acción En El Quijote	119
De la antigua "peripecia" a los libros que "hacen hacer algo"	119
Don Quijote o el problema de la creencia en con- flicto con el mundo	121
El valor performativo de la creencia quijotesca	124
La somatización de las creencias: El mundo de los sentidos	127
El lector implícito. Estrategias narrativas	133
Conclusiones.....	137
Bibliografía citada	147

Esta obra
se acabó de imprimir
con los auspicios de
Sagrario Fierro Madrid y
Antonio J. Huerga Murcia, editores.

FINIS CORONAT OPUS